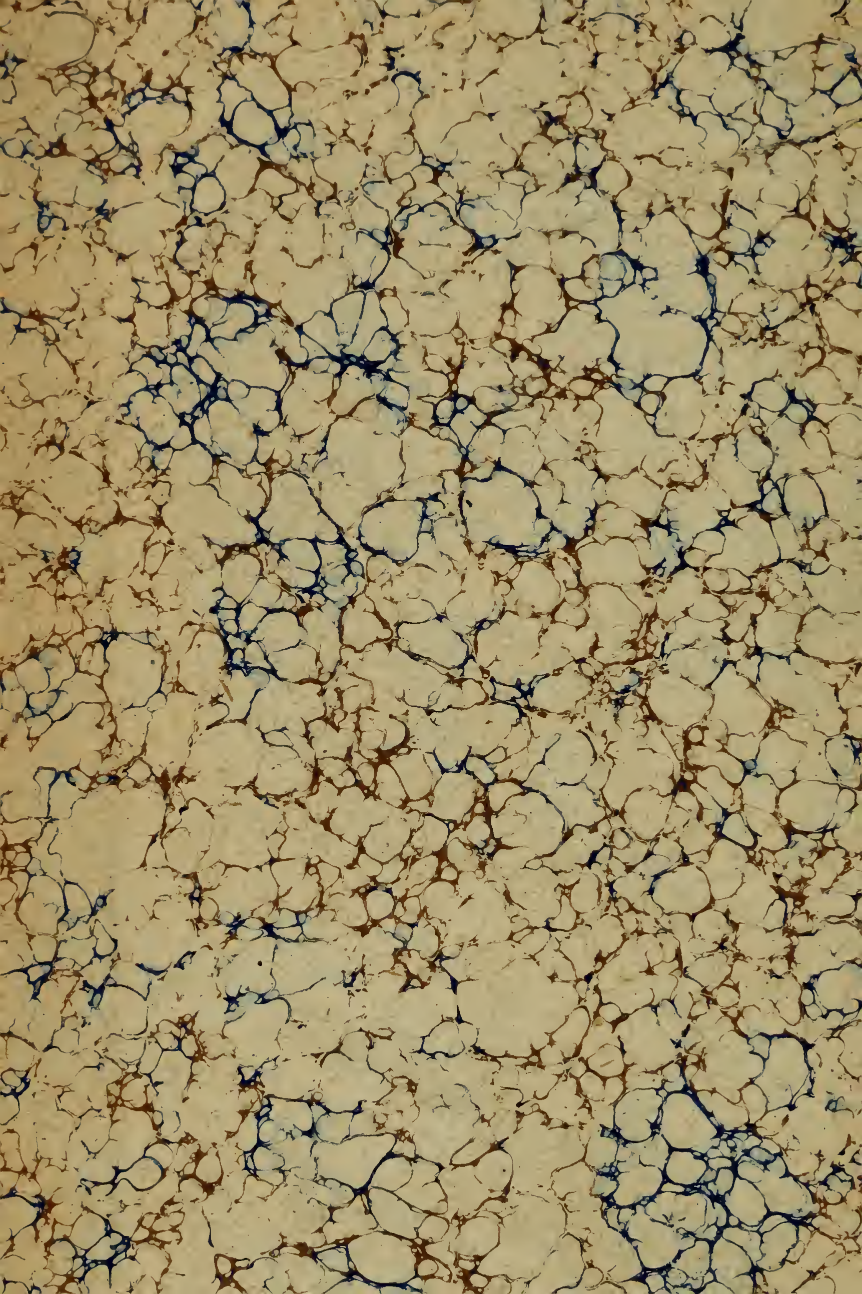
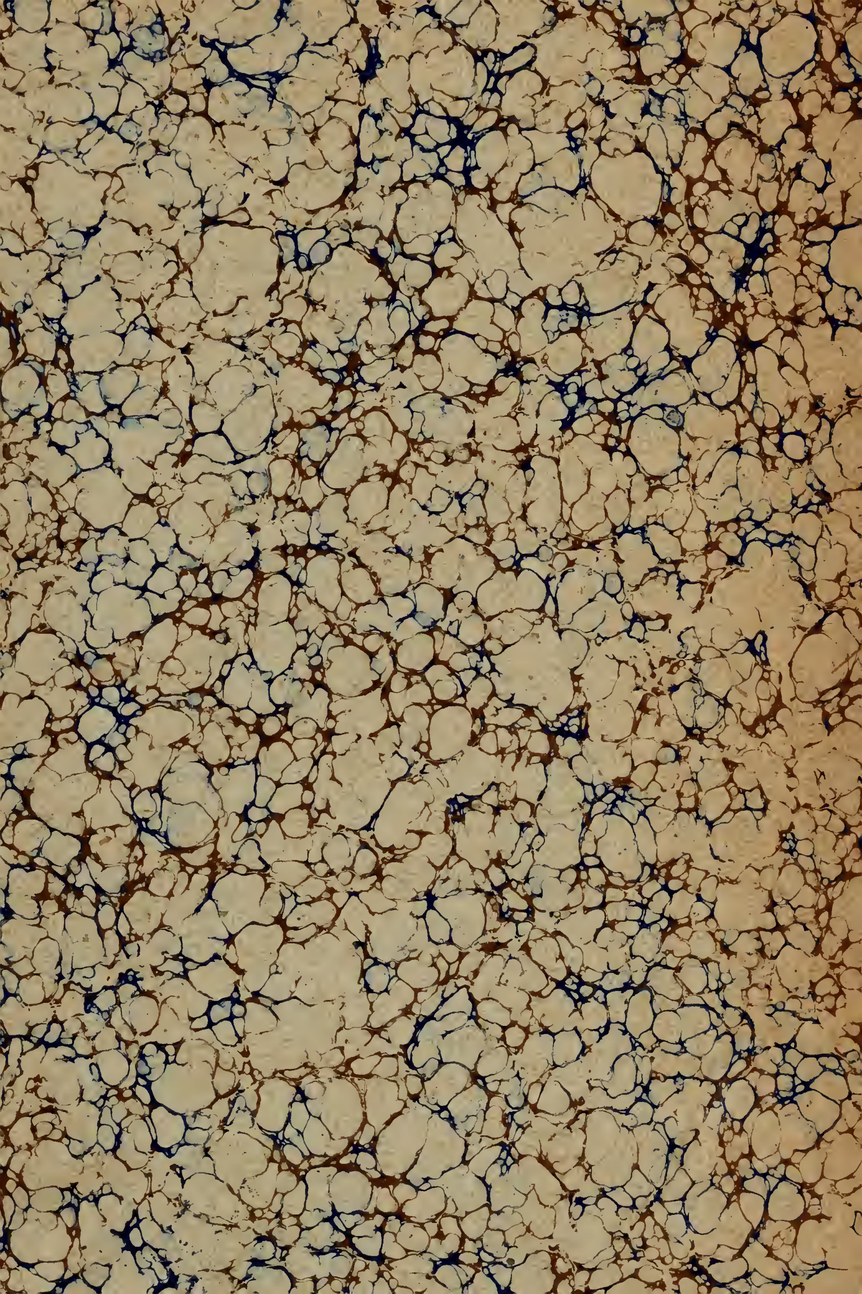




ENCICLOPEDIA

PARA LA JUVENTUD

DIÁLOGOS LITERARIOS

(*RETÓRICA Y POÉTICA*)

POR

D. JOSÉ COLL Y VEHÍ

2.ª EDICION

CON UN PRÓLOGO

POR

D. MARCELINO MENENDEZ PELAYO

de la Academia española

BARCELONA

LIBRERÍA DE JUAN Y ANTONIO BASTINOS, EDITORES

BOQUERÍA 47, SAN HONORATO 3, RONDA DE S. ANTONIO 95

1882

Imprenta de Jaime Jepús, pasaje Fortuny (antigua Universidad).

ADVERTENCIA

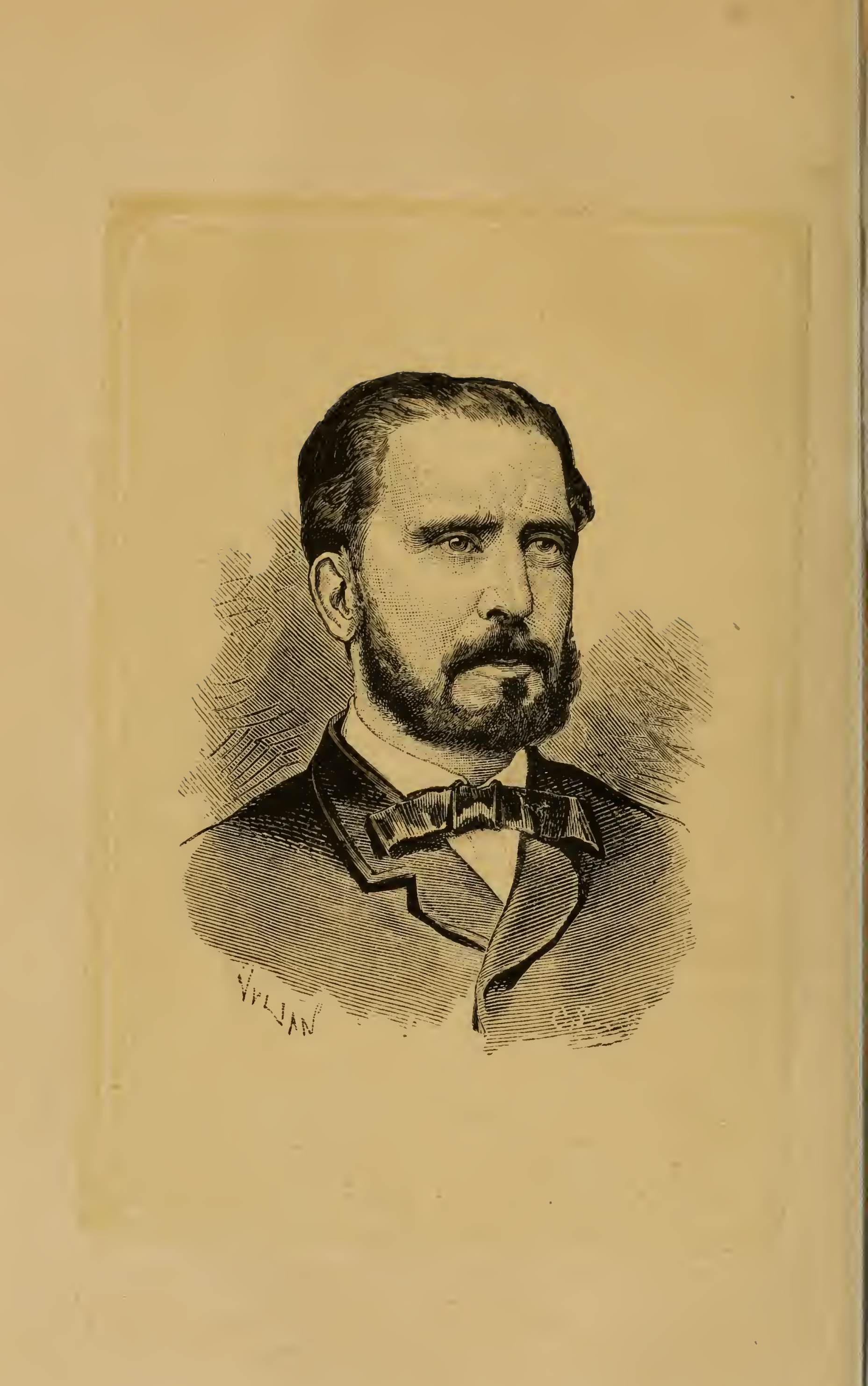
Publicose la primera edicion de esta obra en la *Biblioteca económica del Maestro de primera enseñanza*, y fué saludada desde su aparicion con grande aplauso por todos los amantes de las bellas letras, valiendo á su autor el nombramiento de indivíduo correspondiente de la Real Academia española.

Merecía, pues, este notable libro ser editado en forma ménos económica que la vez anterior, y por esta razon sale á luz con grandes mejoras en su parte material, para que ésta sea modesto ornamento del excelente fondo de la obra.

No es esto sólo en lo que se diferencía esta edicion de la precedente, pues si bien el texto se ha conservado íntegro, por el respeto que merece la memoria de su ilustrado autor, háse añadido un erudito

Prólogo, escrito por una de nuestras modernas eminencias literarias, el jóven catedrático D. Marcelino Menendez Pelayo, y la Biografía del Sr. Coll y Vehí, hábilmente trazada por nuestro estimado amigo D. Teodoro Baró. Además, habiendo tenido ocasion de ver en un ejemplar perteneciente al respetable literato D. Ramon de Campoamor, honra de nuestra Academia de la lengua, unos apuntes que sintetizan la materia y objeto de cada *Diálogo*, solicitamos su autorizacion para reproducirlos en la obra, y, con su galante beneplácito, figuran al frente de cada uno de dichos diálogos, como tambien en el Indice; uniendo así á la amenidad, discrecion y provechosa doctrina de la obra, la mayor facilidad en clasificar y distinguir las materias que trata, tanto al hacer su lectura como al consultar en ella puntos determinados.

LOS EDITORES.



D. JOSÉ COLL Y VEHÍ.

La provincia de Gerona cuenta entre sus hijos más ilustres á D. José Coll y Vehí. En el pueblo de Torrent, donde escribió la mayor parte de este libro, se conserva la casa solariega de su familia, y en Palamós pasó algunos años de su infancia. Completó su instruccion en Barcelona y desde jóven reveló un carácter reflexivo y grave y suma aficion al estudio, siendo uno de los más asíduos concurrentes á la Biblioteca pública, deseoso siempre de ensanchar la esfera de sus conocimientos, pues jamás estaba satisfecho su afan de saber. Al terminar la carrera de leyes entró de profesor en el Colegio Barcelonés, fundado por la iniciativa particular, Colegio que alcanzó gran esplendor gracias al concurso de personas tan ilustres como Coll, el padre D. Salvador Mestres y Mañé y Flaquer, que ocuparon sus cátedras unos y le dirigieron otros.

El año 1848 falleció el malogrado Piferrer, cuyo recuerdo será siempre grato á los amantes de las pátrias letras, y con su muerte quedó vacante en el Institu-

to de Barcelona la cátedra de Retórica y Poética, asignatura que era la predilecta de Coll. En aquellos dias anunciáronse oposiciones para proveer igual cátedra en el Instituto de San Isidro de Madrid, y Coll emprendió el entónces largo y pesado viaje á la córte, sin hablar á sus amigos de éste ni de su propósito, que era el de asistir como espectador á unas oposiciones, para tomar despues parte en otras cuando se tratase de proveer la cátedra de Barcelona, que era la que ambicionaba; pero una vez en Madrid y en el terreno de la lid intelectual, sintió deseos de medir sus fuerzas, se hizo inscribir entre los opositores; y tan brillantes fueron sus ejercicios, tales conocimientos reveló, que á pesar de ser premiosa su palabra mereció ser colocado en el primer lugar de la terna y fué nombrado para desempeñar la cátedra.

Sus cualidades ganáronle en breve simpatía, consideracion y respeto, y poco tiempo bastó para que su nombre fuese conocido en la córte, aumentando su fama la publicacion de sus *Elementos de Literatura*, que llevó á cabo en 1857. Refiere su amigo don Juan Mañé y Flaquer, que cuando se propuso escribirlos no cogió la pluma hasta haber estudiado todos los tratados de Retórica ó Literatura, escritos desde Aristóteles á Gil de Zárate y haber leido todas las obras maestras de la literatura antigua y de la moderna, para poder formar sobre ellas juicios propios, llenando seis ó siete grandes cajones las notas sacadas y textos copiados para escribir su obra. Tal trabajo asombra, pero á empresas semejantes estaba acostumbrado Coll. D. Mariano Aguiló, tambien su íntimo

amigo, estaba trabajando con la paciencia y constancia de un benedictino en el diccionario de la lengua catalana, escribiendo cada palabra en un cuaderno, que distribuia por órden en grandes cajones con divisiones que correspondian á las letras, en cuyos papeles apuntaba y apunta, pues sigue en su tarea, cuanto provechoso y notable halla en las obras que lee y á su fin conduce. Súpolo Coll, y como era extrema su aficion al idioma pátrio, que ya siendo estudiante le habia llevado á leer todo el diccionario de la Academia, anotando en cuadernos las palabras para él nuevas ó desconocidas, que luego aprendió de memoria; emprendió respecto al habla castellana la misma tarea que Aguiló se habia impuesto respecto á la catalana. El editor Rivadeneira le encargó el tomo de su Biblioteca de autores ilustres españoles que debia comprender los poetas anteriores al siglo XIV; y concienzudo en todo, comenzó por pasar el verano en el Escorial acopiando materiales; examinó luego la biblioteca de Palacio; y como las exigencias de la publicacion no le permitieran hacer los estudios preparatorios con toda la atencion que Coll prestaba á sus obras, prefirió abandonar la empresa ántes que apresurar su trabajo á riesgo de salir defectuoso.

Jamás olvidó en la córte su querida Cataluña, y dejó la cátedra de Madrid por la de Barcelona, á pesar de ser de inferior categoría; pero la diferencia estaba compensada con creces por el placer de vivir al lado de su familia. En Madrid habia sido corresponsal de *El Diario de Barcelona,* escribiendo las Cró-

nicas Parlamentarias, sabrosísimas cartas que firmaba con el seudónimo de *Bonifacio*, siendo su criterio el de la union liberal, pero sin que entónces ni despues se afiliara á ningun partido; y al trasladarse á Barcelona se propuso entrar en la redaccion del citado periódico. «Pero entónces, dice el Sr. Mañé y Flaquer, ya se verificaba en él ese trabajo interior que le llevaba á dar más importancia cada dia á las cuestiones religiosas, y ántes de contraer nuevos compromisos quiso averiguar si las tareas periodísticas eran compatibles con esa série de estudios y meditaciones que se habia impuesto para llegar á la averiguacion de la verdad, que fué la tarea constante y desinteresada de toda su vida. Entonces—él mismo nos lo ha confesado—se privó durante dos años de la lectura de todo periódico político, incluso el *Diario*, á fin de no sufrir la influencia exterior en sus meditaciones y en su trabajo de investigacion interior. Por el mismo motivo, durante aquella época, veia con ménos frecuencia á los que habiamos sido sus compañeros en el periodismo y cortaba con nosotros toda conversacion política. El resultado de esta gestacion de su espíritu fué llegar á las mismas conclusiones que el *Syllabus* ántes que se diera á luz este importante documento. Esto hace honor á su inteligencia é induce á creer que Dios le favorecia con el auxilio de su divina gracia.»

«Convencido de que no hay cuestion política que no entrañe una cuestion religiosa, y temeroso de caer en error por la precipitacion con que se elaboran los escritos de la prensa diaria, renunció al pe-

riodismo, privándonos por este sólo motivo, por este escrúpulo de su meticulosa conciencia, del valioso auxilio de su colaboracion.»

Dos veces desempeñó el cargo de Director del Instituto de segunda enseñanza de Barcelona, recibiendo la segunda el nombramiento por conducto del Sr. Mañé y Flaquer. Léjos de mostrar contento, sintióse desagradablemente sorprendido y fuése en busca de su amigo para manifestarle que estaba decidido á renunciar. Los motivos en que fundó su resolucion fueron que tenia más vocacion por obedecer que aficion á mandar, que la carga que se echaba sobre sus hombros era muy pesada y le traeria mucha fatiga y muchos disgustos, además de que le obligaria á abandonar trabajos literarios muy de su gusto. La respuesta que le dió el Sr. Mañé y Flaquer fué la siguiente: «Todas estas razones son de conveniencia personal, y entre nosotros no tienen fuerza alguna cuando se trata del interés general. Las penas y fatigas, los disgustos y los perjuicios que hoy van anexos á este cargo, que conozco perfectamente, escusarian en otro el aceptarlo; pero á tí te obligan.»

Estas palabras le impresionaron; calló, y despues de haber reflexionado, contestó:—Lo pensaré.—En el acto dirigióse al palacio episcopal y consultó al Prelado, pidiéndole su mandato. El ilustre Prelado limitóse á darle su autorizada opinion. Coll la siguió y aceptó la direccion del Instituto, sacrificando su conveniencia particular al interés general.

Hombre frio en apariencia, en su pecho se encer-

raba un gran corazon. Era amante de su familia, y cuando alguien enfermaba en su casa, él le cuidaba con cariñosa solicitud hija del amor terrenal y del amor divino, pues Coll, al convertirse en enfermero, realizaba con fervor religioso una obra de misericordia. Cuando la fiebre amarilla afligió á Barcelona, se hallaba fuera y vino expontáneamente, presentándose el mismo dia de su llegada al señor Cura de su parroquia á ofrecerse para asistir á los enfermos pobres. Muchas noches pasó velando á su esposa y empleaba las largas horas de vela en trabajos literarios, dando la preferencia á sus estudios sobre el Diccionario. Hombre de fé, sufria las penas y quebrantos con la resignacion del que sabe que la tierra es lugar de peregrinacion, valle de lágrimas, y el cielo es la patria de la criatura. A últimos de 1876 enfermó gravemente su suegro en La Bisbal, y Coll dejó la cátedra por correr á su lado y asistirle como él sabia hacerlo. Dios le llamó á su seno; y Coll, cumplidos sus deberes de hijo y de cristiano, se detuvo en Gerona al emprender su viaje á Barcelona. Escribió á su amigo D. Mariano Aguiló participándole la triste nueva y pidiéndole que rogara á Dios por el finado. Fué una de las últimas, sino la última carta que escribió. Paseando con su amigo y condiscípulo el Sr. Valls, Obispo de Gerona, sintió los primeros síntomas de la pulmonía que debia llevarle al sepulcro. Presintió su fin y se resignó á él cristianamente.—Voy á morir, dijo al señor Obispo que fué á visitarle; lo siento por los que quedan, pero no por mí, pues hace tiempo que estoy cansado

de este mundo de farsa y de miserias.» A los tres dias de enfermedad entregó el alma á Dios.

Nombró albaceas de sus obras literarias á D. Manuel Milá y Fontanals y á D. Mariano Aguiló. Muchos trabajos ha dejado inéditos, aún no completamente examinados; pero son más bien apuntes y preparaciones que obras completas. Entre aquellos las hay preciosos, pues tan concienzudamente trabajaba Coll, que en los materiales que acopiaba para un libro los habia para otros varios; y haciendo estudios para una obra, se encontraba con datos para muchas. Habia trabajado en una Estética cristiana, investigando las obras de los santos padres de la Iglesia, entre ellos San Agustin, Santo Tomás, San Buenaventura, mostrando la alegria del investigador que ve sus afanes satisfechos cada vez que en ellas descubria una idea que á su propósito servia y evidenciaba que muchas teorías y preceptos que por novísimos pasan, aquellas lumbreras los habian consignado. Ha dejado inédita una série de poesías, entre ellas catalanas, y numerosísimos apuntes que debian servir para otras obras, entre ellos los relativos al Diccionario de la lengua castellana.

Coll era de cutis blanco y fino, rubio, claro y sedoso el pelo. «Con su perseverancia incansable y su voluntad inquebrantable, dice el Sr. Mañé y Flaquer, era física y moralmente un hijo del Norte de Europa, de raza germánica, más bien que un hombre de raza latina, nacido en las regiones del Mediodía.» Cuando se proponia una cosa, la realizaba. Siendo profesor en el Instituto de San Isidro de Ma-

drid, se propuso aprender el aleman y asistió á la clase con la puntualidad de un escolar; quiso estudiar el piano, y años enteros dedicó dos horas diarias á ejercicios. Su independencia de carácter era completa, siendo imposible torcer su voluntad en sentido contrario á la justicia. «Gustaba, añade el señor Mañé, del trato de las personas doctas, y sobre todo de las personas buenas, pero era poco espansivo, como Balmes, con quien tenia más de un punto de contacto; preguntaba lo que deseaba saber y no daba ocasion á ser interrogado ni á ser influido.» «Ninguno de los que trataron íntimamente á Coll dudará un instante de que fuera capaz de subir al patíbulo para confesar su fé.» Era un carácter.

TEODORO BARÓ.





PRÓLOGO.

I.

Grato y honesto solaz para el espíritu, doctrina rica, propia y nueva, brínda en sus páginas este libro, obra de agudísimo ingénio, templado por lo severo del juicio y la erudicion de buena ley, abundante y sazonada. Fué su autor (q. D. h.) uno de los literatos más de veras que la España de estos últimos tiempos ha producido. Para él, el culto del arte no era materia de vanidad ó torpe grangería, ni le sacrificó nunca al efecto inmediato y á la utilidad prosáica, ni fué su doctrina estética conjunto de fórmulas abstractas y vacías, sino vivo, sincero, reposado y profundo entusiasmo por la belleza, y sistema de principios y máximas que,

como apoyados en fundamentos de eterna verdad, ó probados en la piedra de toque de la experiencia y de la historia, no podian cambiarse, ni se cambiaron, á cada corriente filosófica y á cada viento. Procedia Coll y Vehí de esa escuela sábia y modesta que con justo título llamamos escuela catalana: era discípulo de Piferrer y de Milá y Fontanals, y á la poderosa intuicion artística del primero, al paciente análisis, precision y severidad científicas, y ordenada é inmensa sabiduría del segundo, se reconoció siempre deudor y agradecido. Por eso amó la poesía y la música populares, y apreció en lo que valia el elemento nacional en las literaturas, y fué amante siempre de lo puro, sencillo y sóbrio, en oposicion á lo afectado y vanamente pomposo. Por eso entendió (cosa rara fuera de Cataluña) el verdadero carácter de la lírica clásica y horaciana, y bien lo mostró en su paralelo entre Fr. Luis de Leon y Quintana, y en sus lecciones orales.

Fué Coll y Vehí preceptista y crítico, filólogo, poeta y maestro. Como preceptista, ha dejado un libro excelente de teoría literaria, afeado, aunque sólo en partes por el exceso de reglas menudas y el demasiado, aunque

discreto, amor á los primores retóricos. Como crítico, le sirve de corona *la Sátira Provenzal,* en que si la investigacion no es muy nueva, á lo ménos el juicio histórico es alto y sereno, y el buen gusto exquisito. Como filólogo ó lingüista, sus largos trabajos (de que muy poca parte goza el público) sobre refranes, modismos, sinónimos etc., y los mismos *Diálogos* presentes, dan testimonio de su sagacidad y constancia. Como poeta, sobresalió en la imitacion de Fr. Luis de Leon, y ha dejado dos ó tres joyas que deben estimarse por de las más preciosas de nuestro tesoro poético moderno. Refiérome especialmente á la elegía en versos sueltos á la muerte de Aribau, y á la oda en liras *La Belleza Ideal,* cifra y compendio de su teoría estética, á lo ménos de la que profesó en la madurez de su entendimiento.

¿Quién no cree oir un eco de la entonacion del gran maestro en estas rápidas, límpias y elegantes estrofas:

¡Oh lumbre misteriosa,
Al sentido mortal siempre velada!
Por tí suspira ansiosa
El alma desterrada
De su primera celestial morada...

Hija del pensamiento,
La línea en torno á la materia gira,
Y del alma el acento
En la forma respira,
Como en las cuerdas de armoniosa lira.
¡Oh lumbre soberana,
De la eterna verdad fiel compañera,
Del bien supremo hermana!
¡Ay! quien feliz pudiera
Con tus alas volar al alta esfera...
Ya que no pueden verte,
Nunca cesen mis ojos de llorarte,
Ni el alma de creerte,
Ni el corazon de amarte,
Ni el balbuciente labio de ensalzarte.

Ejerció además Coll y Vehí la más sana y decisiva influencia en el ánimo de la juventud por medio de la enseñanza, como quien juzgaba inseparables la educacion del sentimiento moral y la del estético; y aumentó el escaso número de buenas traducciones del francés que posee nuestra lengua, con una muy castiza y graciosa de los *Cuentos* de Perrault.

Pero la obra capital de este varon modesto é insigne (que bien podemos llamarle asi á boca llena) son sus *Diálogos Literarios*, á los cuales ha querido la mala suerte que vengan á servir de prólogo estas líneas. El

amor que profeso á la buena memoria de su autor, como que admiré, aunque de léjos, su índole recta y generosa y el brio y constancia con que lidió en sus últimos y trabajados años por la causa de la religion y de la justicia, me han hecho aceptar este penoso deber, y pasar por la humillacion de que necesariamente se comparen los bajos quilates de mi estilo y doctrina con la excelencia del personaje que vengo á anunciar, á manera de heraldo.

II.

El asunto de esta obra parecerá á encopetados y sintéticos filósofos, leve y de poca trascendencia, como que se trata de *punticos y primores* de lengua (como decia Juan de Valdés), y del acento, del tono y de la cantidad: porque para esos señores todo lo que no sea discurrir del *concepto del arte* es cosa pueril é indigna de varones sérios y prudentes. Pero quien haya reparado un poco en la teoría del ritmo y en la oculta correlacion del pensamiento y de la frase, y

tenga alma y oido armónicos, hará de esas pedanterías el desprecio que merecen, y tendrá esta materia por una de las más importantes, á la vez que difíciles y escabrosas, del arte literario. Mucho se ha escrito, y con mucha variedad, sobre ella. Y como á mi entender, los *Diálogos* de Coll y Vehí contienen la última y más segura palabra en estas cuestiones métricas, por lo que hace á nuestra lengua castellana, no parecerá inútil que, ántes de resumir sus conclusiones y novedades, digamos algo de sus predecesores, apuntando sus aciertos y sus yerros: todo con la brevedad que á mi intento conviene.

Vano empeño seria buscar nada que á estas cuestiones concerniese, en el *Arte de trovar*, que á imitacion de los provenzales compuso D. Enrique de Villena, no sólo porque este curioso tratado ha llegado á nosotros muy en extracto, sinó porque ni los tiempos ni el propósito del autor le permitian atender á otra cosa que á la division de las letras *plenisonantes*, *semisonantes* y *ménos sonantes* segun su diversa colocacion. De acento y cantidad nada dice. Tampoco puede sacarse gran jugo del *Arte de trovar* de

Juan del Encina, reducido á lo más mecánico y práctico de la versificacion.

De la *Gramática castellana* del maestro Antonio de Nebrija arranca este estudio con verdadero carácter científico; pero algo y áun mucho descarriado por el empeño de asimilar nuestros versos á los latinos, y ver donde quiera *monómetros, dímetros, trímetros, tetrámetros* y *adónicos sencillos* y *doblados,* y con decir á secas que en la sílaba acentuada se *elevaba* la voz ó *cargaba* la pronunciacion, déjanos á oscuras de sí confundia ó no el acento con la cantidad: daño de las expresiones ambíguas, que notaremos asi mismo en otros preceptistas. Y él mismo hubo de confesar, que aunque en castellano como en todas lenguas tuvieran las sílabas *longura de tiempo,* los españoles de entónces (como los de ahora) no *sentian la diferencia* de largas y breves, lo cual venia á echar por tierra toda su enseñanza.

Al Pinciano, autor de la mejor *poética* del siglo XVI, no le satisfacian las artes métricas que andaban impresas, y anuncia su sistema (Ep. VII.ª) como *una imaginacion suya, hasta entónces no vista.* Sostiene con buen acuerdo que los castellanos *no conocemos sílabas lar-*

gas ni breves para el metro, ni aun las pronunciamos con distincion: que es muy diferente la cuantidad de la sílaba y el acento de ella, y funda todo el sistema métrico de las lenguas neo-latinas en los acentos, y con sola la acentuacion cree posible imitar los exámetros y aun todos los metros latinos: «consideremos el número de sílabas que tienen, y las partes donde ponen su acento, y haremos sus versos nuestros.»

En vano se lisonjeó el médico de Valladolid con la esperanza de ver desterrada la manía de la cantidad al modo clásico. Siguiéronle, con todo eso, algunos preceptistas de los siglos XVI y XVII, especialmente Francisco de Cascáles en sus hermosas *Tablas Poéticas,* donde rotundamente asienta que *en la mayor parte de los versos de cualquier lengua vulgar no se ha de mirar á breves y largas* sino al acento.

Pero si Cascáles y el Pinciano, como verdaderos humanistas, tuvieron idea bastante clara de lo que el acento era, no asi Rengifo, que manifiestamente le identifica con la cantidad, hasta decir que es *larga la sílaba que se pronuncia con el acento predominante,* y definir el acento *el sonido con que herimos y*

levantamos más una sílaba, cuando... nos detenemos más en ella, que en cualquiera de las otras de un mismo vocablo.

Los eruditos y poetas que, como el Arzobispo Antonio Agustin, Gerónimo Bermudez y Villegas, hicieron la tentativa de introducir en nuestra lengua los metros latinos, tuvieron el buen gusto de guiarse por el acento, y no por soñadas cantidades: como hoy lo hace Carducci en sus *odas bárbaras* y como lo hará quien quiera que tenga oido. Sólo así son legítimos y aceptables esos metros, y no empeñándose en fabricar *ad hoc* una prosódia: pecado en que incurrieron Cláudio Tolomei, Antonio Ranieri da Colle y sus amigos. ¿En qué lengua pueden sonar como versos los siguientes y otros infinitos?

Passa ogn' altra vaga donna di gratia,
Et beltade rara questo mio bel sole,
Che posto il nido Amore
S' ha nel mezzo de' suoi lumi?

¡Y sin embargo el autor los llamaba *asclepiadeos,* y se jactaba de distinguir la cuantidad de cada sílaba, como si se tratase de un

verso latino! ¡Y de diez versos que su composicion tiene, solo tres salieron tolerables, y esos porque son decasílabos, esdrújulos, compuestos de dos de á cinco (*quinarii sdruccioli accopiati* que dice Chiarini)! El error asi de estos italianos, como de Baïf, Iodelle y otros poetas de la Pléyade francesa, estuvo en mirar á uno solo de los elementos de la métrica antigua, precisamente el que hemos perdido, y creer que la cantidad podia tener por sí un valor rítmico, independiente de la *ársis* y de la *tésis*. Por eso hicieron tanto verso que no lo es, sacrificando siempre el acento al fantasma de la cuantidad, al revés de lo que practicó el autor de las odas *del Céfiro* y *de la Paloma,* y practican hoy eximios poetas ingleses como Tennyson (alcáicos, exámetros y endecasílabos), Swinburne (sáficos), Longfellow, cuya encantadora, sencilla y delicada *Evangeline,* el más bello poema de nuestros tiempos, está en exámetros. Esto sin contar con los traductores de obras griegas y latinas en los metros de los originales, como Ellis de Catulo y Cayley del *Prometeo* de Esquilo. El procedimiento no puede ser más sencillo: cargar el acento donde en el verso latino habia de

caer la arsis (1). Pero Carducci lo simplifica más, atiende sólo al acento, y llama *bárbaras* á sus odas, porque bárbara es la armonía que resulta de leer los versos latinos acentuados á nuestro modo.

Nuestro reformista Luzán, que habia aprendido en libros italianos la desdichada teoría de la cuantidad silábica aplicada á las lenguas modernas, fué el primer español que sistemáticamente la defendió, en su *Poética* (1737), asentando en términos rotundos que los versos son *oraciones medidas por piés métricos,* compuestos de sílabas que han de constar de uno ó dos tiempos, de suerte que la sílaba larga se haya con la breve en la misma relacion que la *mínima* con la *semínima* en la música: doctrina de que pueden hallarse vislumbres en el célebre tratado de Francisco de Salinas. Y tan allá lleva Luzán su sistema, que no tiene reparo en admitir en castellano dáctilos y espondeos, troqueos y jambos: sólo porque los versos latinos, aun leidos por nosotros, se distinguen de la prosa y tienen cierta armonía. ¡Cómo si la

(1) Vid-Chiarini, discurso preliminar á las *Odi Barbare* de Carducci (1878).

cuantidad fuera el único elemento de la prosódia clásica! Y eso que á Luzán no se le puede acusar de haber confundido la cantidad con el acento, puesto que impugna la opinion del Trissino en esta parte, y dice que el acento agudo no alarga verdaderamente las sílabas breves, sinó que les dá *apariencia* de largas. Con lo cual se vé bien claro el absurdo en que él tropieza, dando todos los esdrújulos castellanos por dáctilos.

Esta paradoja hizo mucha fortuna. Y aunque el jesuita Masdeu tuvo en su *Arte Poética*, el buen sentido de prescindir de ella y hacer consistir la armonía en el número de sílabas y en la colocacion de los acentos, que por cierto definió muy confusamente; la teoría latina levantó muy pronto la cabeza sostenida por Gomez Hermosilla, quien (cosa increible en un verdadero humanista, y aun en quien tenga la más leve nocion de la antigua métrica) usa indistintamente las voces *sílaba larga* y *sílaba acentuada,* y confunde el ictus ó golpe fuerte con el tiempo, deduciendo de tan absurdos principios una prosódia *sui generis,* en que todo diptongo es largo por naturaleza, y larga por posicion toda vocal antes de dos consonantes, y breve

ante muda y líquida, y largas las contracciones etc. *Risum teneatis.*

Del mismo lamentable embrollo adolece Martinez de la Rosa en su *Poética,* y dá lástima oirle decir que el *trébol* de un exámetro de Villegas suena mejor que sonaria *jazmin*, v. g., por ser la primera sílaba de *trébol* «*larga*». ¿Qué idea tenian estos hombres de lo que es sílaba larga? Esto sin tener en cuenta lo vago é indeciso de sus nociones acerca del número, la armonía y la melodía, y el precepto enteramente caprichoso de la cesura, de que dió buena cuenta Maury en la carta á Salvá, publicada por éste en las notas á su *Gramática.* No hay punto del endecasílabo donde no se pueda cometer cesura, ni ninguno tampoco donde sea obligatoria.

A Maury pertenece la gloria de haber disipado el primero, asi en esa carta como en la *Espagne Poetique,* los que él llama *sueños de* «*dilettantes*» *latinistas*, distinguiendo el verdadero *acento* del que impropiamente se llama así, y debia apellidarse *ictus*, *battuta* ó *golpe fuerte,* y uno y otro de la cuantidad prosódica, para nosotros perdida. Maury pronunció la salvadora palabra: *the-*

sis, y asi que se fué entendiendo que una cosa era la fuerza ó intensidad con que la sílaba se pronuncia, y otra muy distinta su duracion, entró en buen camino nuestra métrica, y fuimos entendiendo algo mejor la antigua.

El mismo D. Juan Gualberto Gonzalez (1) á pesar de su aficion á los exámetros castellanos (que quiso reducir á notas musicales), fundó exclusivamente su teoría en el acento, que distinguió muy bien de la cuantidad, aprovechando y ampliando las sábias enseñanzas de Maury.

Pero el error es siempre difícil de desarraigar, y más en los doctos. Así es que el mismo Maury llama aún dáctilos á los esdrújulos, y en lo que vá de siglo se han publicado por lo ménos dos ingeniosos tratados con pretensiones de sacar adelante el combatido principio de la cuantidad. Es el primero las *Lecciones de Ortología y Prosódia* de D. Mariano José Sicilia, que considera el acento como uno de los elementos de la cuantidad, pero no exclusivo sino juntamente con el *material ortológico,* y no

(1) Tomo III.º de sus *obras*. (Madrid 1844).

sólo distingue breves y largas, sinó brevísimas y larguísimas: todo pura fantasía y capricho nacidos (como advirtió Coll y Vehí) de confundir el acento con el tono. Mucho más original y digna de aplauso, á lo ménos como esfuerzo de ingeniosidad y paciencia, es el *Sistema musical de la lengua castellana* de D. Sinibaldo de Mas. Todo el *quid* de este sistema consiste en establecer diferencia cuantitativa entre las sílabas, segun que las vocales estén solas ó seguidas de una, dos ó más consonantes: siendo v. g. larga la *a* de *santo* y larguísima la *o* de *constar*. El autor estaba tan encariñado con su teoría que sostuvo, conforme á ella, la posibilidad de imitar en castellano los metros latinos, y hasta de inventar otros nuevos sin término, y él mismo inventó muchos, casi todos intolerables, y tradujo en exámetros la *Eneida*.

Sin dar en tales descarríos el ilustre poeta y filólogo venezolano, cuyo hermoso tratado de *Ortología* y *Métrica* es superior quizá á su *Gramática*, y de fijo á todos los que en castellano tenemos, Andrés Bello, que apuró casi todas las cuestiones relativas á sinalefa y hiato, anda oscuro y no del todo exacto en la doctrina de la cantidad y del

acento: define la primera casi como Sicilia (1) y el segundo como si contuviese á la vez los elementos de tono y duracion. Y eso que nadie supo aplicar como él el hacha á las teorías de Hermosilla.

III.

Publicados los *Diálogos* de Coll y Vehí, no es lícito ya volver á los antiguos errores prosódicos. Y para condensar en pocas líneas los resultados de su pacientísima y laboriosa especulacion, de que hoy sin trabajo gozamos todos, reduciré á unas cuantas proposiciones su doctrina métrica, prescindiendo de desarrollos y consecuencias, que deben estudiarse en el libro mismo.

1.ª Hay que distinguir en el sonido cuatro cosas: el timbre, el tono, la duracion y la intensidad.

2.ª De la acertada sucesion de tonos ó notas musicales resulta la *melodía*, que puede compararse con el colorido en la pintura.

---

(1) La duracion de las sílabas depende del número de elementos que entran en su composicion, y del *acento*. (Pág. 53, de la ed. de Bogotá, 1872).

3.ª De las combinaciones de duracion (cantidades de sonido, y pausas ó momentos de silencio) nace el *ritmo de tiempo*, que puede compararse con el diseño.

4.ª Las diferencias de intensidad, los sonidos fuertes y débiles, constituyen el *ritmo de acento:* como si dijéramos los gruesos y perfiles de la línea.

5.ª La cuantidad prosódica es la *duracion*, y el acento la *intensidad*, sin que puedan confundirse en manera alguna, aunque coincidan á veces. La sílaba acentuada no es más larga ni más breve que las no acentuadas: es más *fuerte*. Señala un esfuerzo de voz, no una prolongacion de sonido. Tampoco es más aguda ó más grave por el hecho de llevar acento, ni puede confundirse con el *tono*.

6.ª Todo vocablo lleva necesariamente un acento prosódico: toda frase ó grupo de vocablos un acento *rítmico*, predominante sobre los demás. Este ritmo es vago en la prosa y más preciso y regular en los versos. Esto sin contar con el llamado acento *expresivo (ideológico patético)*.

7.ª La cantidad prosódica no depende del mayor ó menor número de letras de la

sílaba, sino de la mayor ó menor duracion del sonido, la cual es independiente de que éste sea simple ó compuesto. Cuatro de las siete vocales griegas tenian un valor propio y constante (dos como largas, dos como breves) sin que influyera en esto la concurrencia de consonantes, como no fuese para el *más* ó el *ménos,* como expresamente dice Dionisio de Halicarnaso.

8.ª En castellano como en todas las lenguas, difieren las sílabas por su duracion, pero no de suerte que pueda establecerse la diferencia de dos á uno ni de uno á medio, y fundar sobre ella una prosódia. Asi es que el *ritmo de tiempo* se reduce para nosotros á la combinacion de vocablos ó frases de distinta longitud, separados ó distinguidos por pausas más ó ménos largas.

Con esta breve sinopsis tiene bastante el lector para recorrer con planta segura esta apacible selva de erudicion y amenidad filológica. En cierto agradable desórden, como sienta bien á una conversacion familiar; hallará en ella sanos principios estéticos, notables consideraciones sobre el sonido y el lenguaje en general; el análisis más completo y menudo que hasta ahora se ha hecho

de las llamadas figuras de palabra; el mejor estudio sobre nuestras formas de versificacion, y otro tan erudito é ingenioso como único hasta la fecha, sobre las condiciones de nuestra lengua y poesía para la expresion de los afectos y para la imitacion musical del sonido y del movimiento: corroborado todo con numerosos y selectos ejemplos de prosistas y poetas, en que hallará bien que espigar quien acometa en adelante otras investigaciones no ménos útiles, v. g. sobre el sentimiento de la naturaleza en nuestros clásicos.

Como la materia de este libro exigia tantos puntos y delicadezas, y era de las que de puro sutiles se quiebran: como además era preciso hacerse cargo de las objeciones y responder á ellas, y desbaratar los sistemas contrarios, y como por otra parte la severa exposicion didáctica de cuestiones prosódicas hubiera resultado, un si es no es, pedantesca y enojosa, Coll y Vehí prefirió la amena, pintoresca y dramática forma del diálogo, consagrada por grandes ejemplos antiguos. La cual no ha de tenerse por agena de estas materias rétóricas y lingüísticas, pues vemos que la usó Marco Tulio en los diálogos

del Orador y en el *Bruto:* Tácito ó Quintiliano ó quien quiera que sea el autor del *Diálogo de las causas de la corrupcion de la elocuencia,* y en los floridos dias del Renacimiento el Bembo en sus *Prose Volgari,* nuestro hereje Juan de Valdés en su incomparable *Diálogo de la lengua,* y aun más acá Fénélon en los suyos *de la elocuencia*, sin otros que el lector recuerda lo mismo que yo. Ni contra la forma misma puede decirse nada, sino de ella mucho bien, cuando los interlocutores, como sucede en estos diálogos de Coll y Vehí, son hombres de carne y hueso con caractéres y afectos humanos, y su conversacion no un disertar enojoso, sino un *causer* ameno y entretenido.

M. Menendez Pelayo.



AL LECTOR.

El erudito D. Gregorio Mayans y Siscár, que solia andar con piés de plomo, principalmente en eso de poner tachas, para lo cual tú y yo, lector amigo, gansos como somos, volamos con plumas de águila, decia del autor del Diálogo de las lenguas *lo siguiente: «Era hombre de Corte, y de mucho juicio, y «por eso escribió el Diálogo tan sin afectacion, y «con verosimilitud, exceptuando aquello de estar «escondido Aurelio apuntando lo que oia; que siendo «tanto, pedia oido muy vivo y atento, y una suma «ligereza en manejar la pluma, siendo cierto que su «atencion, por capaz que fuese, no podia naturalmente «estar fija á un mismo tiempo en tan diversos objetos «y oficios, como oir lo que se habia de escribir, y «escribir lo oido, oyendo al mismo tiempo lo que de «nuevo se habia de escribir: lo cual no podia ser sino «siendo Aurelio tan veloz en escribir, que igualase «con su ligereza á la de los antiguos Notarios,*

*«elegantemente descrita por nuestro Español Mar-
»cial cuando dijo:*

Currant verba licet, manus est velocior illis.
Nondum lingua suum, dextra peregit opus.

«Que en buen romance tradujo el eruditísimo don «Tomás Tamayo de Vargas en su curioso libro «manuscrito, Cifra contra Cifra, Antigua, Moderna, *«cuyo original todo de letra del mismo autor, se «halla en esta Real Biblioteca. Su interpretacion «dice así:*

Corran todo cuanto pueden
Las palabras; que la mano
Ligera del Escribano
Ha de hacer que atrás se queden.
Porque apenas con su oficio
La veloz lengua ha cumplido,
Cuando tiene concluido
La mano con su ejercicio.

«O debiera ser Aurelio tan diestro como el otro «Notario, que nos pintó Ausonio con sumo ingenio, «y nos le representó el mismo D. Tomás Tamayo de «Vargas, ajustándose á la letra cuanto le permitió «la diversidad de las lenguas y las estrechas reglas «de la poesía. Digan lo que se les antoje algunos «fastiosos lectores, que yo quiero complacer al gusto «de otros más curiosos, que saben el aprecio que «merece este género de Letras, y se holgarán de «leer lo que de otra suerte no pudieran.»

Diga lo que se le antoje D. Gregorio Mayans, por si tú, lector, pertenecieses al número de los fastidio-

sos, y no al de los curiosos, quiero sacarte horro del epígrama de Ausonio y de la ajustada traduccion de D. Tomás Tamayo y redondear mi cita.

«*De tanta habilidad como esta (añade oportuna-*
«*mente el señor Mayans y Siscár) necesitaba Aure-*
«*lio para poder ejecutar lo que supone el Autor del*
«DIÁLOGO DE LAS LENGUAS. *Y aunque es verdad que*
«*Aurelio se escondió para notar los puntos princi-*
«*pales que se dejasen en la conversacion (cosa que*
«*es muy verosímil) es moralmente imposible que*
«*apuntando sólo los cabos principales de que se tra-*
«*tase, se pudiesen referir despues tan por menor tan-*
«*tas menudencias y delicadezas de la lengua espa-*
«*ñola: pues quien fuese capaz de escribir así, no*
«*necesitaria de ficcion alguna para componer un Diá-*
«*logo. Ni los maestros de este género de composi-*
«*cion, entre los griegos Platon y Luciano, y entre*
«*los latinos Ciceron, y el incierto autor del* DIÁ-
«LOGO DE LOS ORADORES, *añadieron en alguno de los*
«*suyos ficcion extrínseca á ellos, sino que contentán-*
«*dose en fingir la conversacion imitando las perso-*
«*nas, representaron las pláticas muy al vivo, hacien-*
«*do autores de ellas á los mismos interlocutores, ó*
«*tomando el autor la parte de mero relator, sin*
«*añadir nueva y extraña ficcion, como se hizo en*
«*este* DIÁLOGO DE LAS LENGUAS: *en el cual pudiera yo*
«*notar otros semejantes defectillos pertenecientes á la*
«*lengua española; pero lo omito ahora por no entre-*
«*tenerme más en esta digresion.*»

Defectillos comó esos, y aún defectos mayúsculos, júrote, ó lector desconocido, que has de encontrarlos

á mano abierta en estos Diálogos literarios, *que con no poco atrevimiento te ofrezco.*

Bien pudiera haberlos copiado un taquígrafo, que en eso de coger la palabra al vuelo pueden apostárselas los del Congreso con todos los escribanos y notarios más cantados y recantados; pero no es cosa de traerlos y llevarlos por cerros y vericuetos á caza de pláticas ociosas, ni la verosimilitud quedaria por esto mejor parada.

De qué manera llegó á mis manos el manuscrito, no te importa averiguarlo. Conténtate con saber que es mio y muy mio, y que conforme podria entregarlo á las llamas, puedo tambien, sin temer rey ni Roque, sacarlo por primera vez á la pública vergüenza. No encontrarás memoria ni rastro de él en ningun diccionario bibliográfico ni en ningun archivo. Es obra completamente ignorada. ¿Te parece poco?

En cuanto á la condicion y nombres de los interlocutores, nada me preguntes. El maestro Oliva te prestará sus Dinarcos y Aurelios. ¿Tuerces el gesto? Abre el calendario y escoge.

Si por dicha tropezáras con algo que valiere la pena, guárdalo en tu memoria: tocante á lo mucho malo, corrige, tilda, borra, araña, muerde, arroja el libro, hazlo mil pedazos, pélate las barbas; que, como lo hubieres comprado con dinero tuyo, yo te lo fio, ni el editor ha de pedirte cuenta, ni el confesor tampoco. Vale.



DIÁLOGO PRIMERO.

Poca importancia de la Retórica—El materialismo no es poético.

Ahí podemos sentarnos. La amenidad del sitio convida. Cuando la mirada puede espaciarse por tan vasto horizonte, el pensamiento crece y se dilata. En medio de esta atmósfera embalsamada y pura respira uno con más desahogo, y el alma exenta de los afectos y cuidados de la tierra parece como esté más cerca de su propio centro.

—¡Magnífico espectáculo! Confieso que no exageraste. No tenia yo idea de nada parecido. Acostumbrado á vivir embanastado en las calles y estancias de Barcelona, ¡cuán léjos estaba de imaginarme que las mejores descripciones de los libros fuesen tan pobre cosa al lado del

modelo, y que la poesía pudiese quedar hasta tal punto vencida por la realidad!

—Las más sublimes obras del hombre no son más que un remedo, una leve sombra de las obras de Dios.

—¿Qué montaña es aquella que allá en lontananza se divisa á la izquierda del sol? Paréceme estar viendo á un amigo de la infancia, y tengo su nombre en la punta de la lengua.

—No vas descaminado, porque sueles verla todos los dias. Es Monseny.

—¡Bien decia yo!

—Aquella cuya tajada cresta indica un terrible derrumbadero es la *Mare de Deu del Far,* cerca de Amer, y á la izquierda á poca distancia desliza el Ter sus ondas. El otro pico á mano derecha es Nuestra Señora de *Roca Corba,* y el de más allá Nuestra Señora del *Mont:* en medio de los dos está asentada la villa de Bañolas con su *font pudosa* y su apacible y pintoresca laguna, y la de Besalú con sus restos bizantinos y famosa puente debajo de cuyos arcos corre perezosamente el Fluviá.

—¿Y aquella sierra más oscura que delante de la otra se nos presenta?

—Por el lado de la costa termina allá en Fanals; y este mismo grupo de montañas en que ahora nos hallamos situados en una de sus muchas ramificaciones. Aquel pueblecito blanco me-

tido en la mar, que detrás de aquel molino de viento asoma, es Palamós. Al abrigo de aquella punta yace San Felio de Guixols, y más allá Tossa con sus rojizos muros y desmantelados torreones. En aquellas cumbres sombrías se cria el corcho de superior calidad, bien que el de estos bosques del término de Fitor no es ménos estimado. A su espalda está Llagostera, más á la derecha Cassá de la Selva, y luego Gerona. Mira cuán perfectamente se distingue la *Mare de Deu dels Angels* y San Miguel á cuyas plantas rompe el ya caudaloso Ter la cordillera, entrando sosegadamente por el llano de Bordils, y discurriendo hasta el mar por entre una frondosísima calle de álamos, que podemos ir siguiendo con la vista. Desde aquella cadena de pequeñas lomas que forma como un hermoso miradero, descúbrense el feraz llano del Ampurdan y el espacioso golfo de Rosas, donde muere el Fluviá, junto á los sepultados restos de la famosa Ampurias. Allá al extremo, dominada por el tan nombrado castillo, cae la villa de Figueras.

—*In illo tempore* villa de mucho contrabando.

— Y ogaño tambien; que de por allá nos traen tus amigos y camaradas no pocos fardos de géneros filosóficos algun tanto averiados, y de ilícito comercio.

—Tengamos la fiesta en paz. ¿Y aquel otro castillo?

—Es una ermita.

—Dale bola con las ermitas.

—Más de treinta podemos contar desde aquí. Tiende la vista por todas partes, y do quiera que descubras algun risco ó picacho que se avecine con el cielo, ten la seguridad de que lo corona y protege un humilde santuario dedicado á la Madre de Dios y madre de los hombres.

—Restos de fanatismo que por fortuna van desapareciendo.

—Testimonios de piedad cuyas huellas no desaparecerán jamás de esta bendita tierra, en que reposan los huesos de nuestros antepasados.

—Soñaba el ciego.....

—Todos soñamos, como dijo Calderon, y los más amodorrados son generalmente los que más se figuran estar muy dispiertos.

—¿Y cómo se llama la tal ermita?

—Santa Catalina. La poblacion tendida á la falda es Torruella de Montgrí, y aquella línea blanca á orillas del mar el pueblo de Estartit. Aquellos islotes violentamente desgajados de la tierra firme, son las Medas.

—¿Y esta playa más próxima?

—Es la playa de Pals, nombre del villorrio

que sobre aquella colinita se eleva dominando el llano.

—Buenas trazas tiene.

—Visto de la parte de acá y á cierta distancia no hay duda que se dá un aire de ciudad antigua; pero visto de cerca, ya es otro cantar. Lo propio acontece con ciertos sistemas y con ciertas doctrinas: todo se reduce á cuestion de perspectiva.

—Ya, ya entiendo.

—Aquella especie de baluarte que á trechos nos interrumpe la azulada línea del mar son las montañas de Bagur, cuya poblacion vivamente herida por los rayos del sol, es la que se distingue allá muy cerca de la cumbre más empinada. Aquella mancha amarilla orlada de verdes pinares, que corre á la mitad de la falda, fórmanla las arenas que de las playas de Rosas arrebata la tramontana, sepultando á su paso riquísimos pavimentos del mosaico. Aquella es la ermita de San Sebastian, del héroe de la Fabiola, del capitan de Diocleciano, engalanado por los buenos devotos de este país con su calzon, su media, su chupa, su casaca, todo de seda, su espadin y su sombrero de tres picos.

Del otro lado caen sobre el mar escarpados despeñaderos, y las angostas ensenadas que forman, veríaslas á media noche todas salpi-

cadas de rojos fuegos que caminan y se reflejan en las negras olas; y en la suave playa donde retumba alegre estruendo de voces y cantares, verias hormiguear y colear la plateada sardina, que pugna por romper las nudosas y mojadas redes. De aquellas humildes riberas zarpa la atrevida barca que despreciando la tormenta se arroja á las inhospitalarias costas africanas en busca del ramoso coral, y en ellas repara los fatigados miembros el buzo que todos los dias registra el profundo abismo, para arrancar con su propia mano el tesoro que del agudo diente de hierro habia podido librarse.

—¿Y estotra poblacion con su campanario descabezado?

—Es Palafurgell, emporio de la fabricacion de tapones, á lo cual es debida su creciente prosperidad. Hoy celebra la fiesta mayor bailando á la luz del sol ó de las bujías, y sudando el quilo en honra y gloria de Santa Margarita.

—¿Y aquella extensísima cordillera que sobre todas las demás se empina, y que desde el mar corre por todo el horizonte hasta casi darse la mano con los picos de Monseny?

—Son los Pirineos, que á Dios gracias, todavía existen. Todo el territorio que descubrimos fué en otro tiempo español. Allá por la banda de levante, al otro lado del golfo de Rosas, de-

trás de la pequeña sierra horizontal que termina en las Medas, está *Cap de Creus,* y cerca de aquella cumbre yacen abandonadas las ruinas del antiguo monasterio de San Pedro de Roda. Siguen á la izquierda las montañas de *Requesens,* y por aquel punto donde tan considerablemente se humilla la cordillera, penetra en Francia la carretera de Figueras á Perpiñan. Sobre aquel montecito que cierra el paso, y que á manera de espía nos está acechando, se levanta el castillo de *Bellaguarda.* Las montañas de la izquierda son las de *San Llorens de Cerdás,* y más al poniente descúbrense las muy *regaladas* del Canigó. Aquel pico que sobre todos descuella es el de *Puigmal,* patria de las nieves y tempestades.

—Bajo su sombra cobíjase el renombrado santuario de Nuestra Señora de Nuria, y en medio de aquellos altísimos picachos encuentran su perpétuo alimento el Lierca, el Ter, el Fresser, y el caudaloso Segre. En aquellas *singleras* y *timbas* mezclados con los silbidos del viento resuenan por la noche misteriosos ahullidos y ladridos, y no son pocos los pastores que con sus propios ojos vieron cruzar rasgando las nubes al conde Arnau seguido de su infatigable jauria. Más abajo se descubre San Antonio de Camprodon.

—¿ Qué te suspende ?

—Junto á las viejas paredes del monasterio de San Pedro reposan los restos mortales de una querida prenda del alma. Pasado mañana cumplirán diez años que al despuntar la aurora le ví espirar en mis brazos. Aquel agudo campanario blanco como la nieve, que se dibuja sobre el hermoso azul del mar, habia publicado en otros tiempos su nacimiento á la vida espiritual y regocijado á los muchachos del pueblo. Con una sola mirada puedo abarcar desde aquí los términos de la vida y de la muerte. La línea que los separa ¡ es tan corta !

—Que no vale la pena de ponernos calvos ántes de tiempo. Cojamos la flor del dia, y salga el sol por Antequera.

—Me da pena oirte hablar así. Tienes buen corazon, y no lo parece. Tus ideas extravagantes hacen de tí un hombre artificial muy distinto del que realmente eres. Espero que la edad, y la reflexion, y el dolor, que apénas has probado, te devolverán á tu propio sér, y á Dios, de quien en vano intentas olvidarte.

—Tambien me entristece verte rodar por cierta pendiente. Mas dejemos las metafísicas para Rocinante, porque yo como, y vamos al asunto. Cúmpleme tu promesa de ponerme en los trotes retóricos. Mi objeto ya lo sabes.

—Y tú sabes tambien, que poco ó nada es lo que puedo enseñarte.

—No volvamos á las andadas.

—Sabes que no doy mucha importancia á los tratados de Retórica y Poética. El poner bien la pluma no es cosa que se aprenda con unas cuantas reglas más ó ménos acertadas. La observacion de la naturaleza, y los viajes, el estudio profundo del hombre y la historia, tengo para mí que son los mejores maestros de literatura. Más te enseñará el magnífico espectáculo que nos rodea, si atentamente lo consideras, que una docena de disertaciones literarias. Sobre todo, si consigues desechar de tí esa enojosa manía de no querer fijarte en nada sério, si consigues encerrarte en tu conciencia y preguntarte qué eres, cuál es tu orígen, cuál es tu destino, quién tendió debajo de tus plantas esta alfombra de flores y espinas, quién amontona sobre tu cabeza las nubes tempestuosas que lanzan el rayo y quién sostiene la admirable bóveda estrellada que derrama el consuelo y la paz en tu alma, mucho muchísimo tendrás adelantado.

—¿Pero qué diablos tiene que ver todo esto con el arte de parlar?

—Es que el arte de decir no es más que el arte de pensar y el arte de sentir. Como dejes encenagar tu entendimiento y tu corazon en ese materialismo degradante de que tan locamente haces gala, no pienses ser poeta, no as-

pires á ser elocuente, no sueñes siquiera en ser un escritor mediano.

—¿Esas tenemos? ¿Pues no ha habido, no hay en el dia grandes escritores, y aún grandes poetas, materialistas hasta los tuétanos?

—No tal.

—¿Cómo que no? Es preciso estar muy preocupado.....

—No lo estoy. Y puedes excusar el citarme ejemplos. Muchos se jactan de materialistas, sin que en el fondo lo sean. Hay en ellos dos hombres: el hombre de la naturaleza, y el hombre de la escuela: el hombre de la naturaleza, el hijo de Dios, es el poeta; el hombre de la escuela, es decir, el hombre ficticio, el hijo del orgullo, es el materialista. No me citarás de ninguno de esos poetas que dices, una página sublime, una sola expresion verdaderamente hermosa, impregnada de materialismo. Examina atentamente los partos de su fantasía, sus conceptos poéticos, y rastrea su verdadero orígen; analiza escrupulosamente su estilo, pesa sus palabras una por una, y á cada instante encontrarás una protesta y un mentís contra sus disparatadas doctrinas. Dime por ejemplo lo que tiene de poético el Fausto de Gœthe.

—¿Gœthe es materialista? ¡Cuánto me alegro!

—Gœthe es lo que se le antoja ser, y de todo tiene un poco. Con imparcial juicio, ve si acier-

tas á deslindar la luz de las tinieblas, y dime de dónde emana la luz y de donde suben las tinieblas.

—¿Y Voltaire y Heine?

—No creo que ninguno de los dos tome por lo sério el materialismo. Pero en fin, con mucha frecuencia se descosen, y asoman la oreja. Voltaire y Heine, escritores que no es dado leer sin repugnancia, por más que en muchas ocasiones sean muy dignos de admiracion, ofrecen un ejemplo tristísimo de hasta que extremo pueden prostituirse las altas dotes recibidas del cielo, y la más evidente confirmacion de la doctrina que sostengo. Cítame los pasajes en que realmente son poetas, y en medio de la negra noche de su impiedad y de su escepticismo verás temblar los dorados reflejos de la hermosa luz que resplandece en lo alto. Tienes bastante criterio y buen gusto, no quiero hablar de otra cosa, para reconocer y confesar que en los momentos en que les inspira un aliento verdaderamente poético, ni son materialistas, ni son impíos. Sólo una observacion quiero hacerte: uno y otro, bien que con intencion dañada, leyeron y estudiaron la Sagrada Escritura. Arrojaron en el estercolero las piedras preciosas: si te deslumbra el brillo de las piedras, no vayas á creer que lo que brilla y te enamora es la hediondez del estercolero. En los libros, de la

misma manera que en el mundo, el bien y el mal, la claridad y el cáos, la poesía y la prosa, andan mezclados, mas no confundidos: esfuérzate en discernirlos, que no es negocio tan llano como parece, si lo fias solamente á tu propia discrecion, y no pides luz y guía al único que puede darlas.

—Corriente, dejemos en paz á los poetas, que es gente caprichosa y de no mucha sindéresis. Confieso que no es difícil descubrir en ellos dos, y tres y cien hombres, que riñen de verse juntos. Pero ¿y los filósofos?

—¿Qué filósofo de mediana importancia es materialista?

—Ya sabes que la filosofía no es mi fuerte; mas oigo decir que hoy dia la mayor parte de ellos lo son.

Por no citarte otros, los dos de quienes hablamos ayer tarde.

No me negarás que saben donde les aprieta el zapato, y que en eso de escribir no son mancos que digamos.

—No sé yo que nadie los tenga por grandes escritores.

—Si te obstinas en cerrar los ojos á la evidencia.....

—Por más que te escandalices y formes de mí un pobrísimo concepto, te declaro con la mano puesta en el pecho, que no los tengo por escri-

tores de buen gusto, ni creo que como tales lleguen á ocupar jamás un lugar distinguido en la literatura francesa.

—Poco á poco; no exijo que aplaudas la doctrina, pero el estilo.....

—Del estilo hablo.

—Eres terco y tres más. De modo que entre tantos médicos, matemáticos, astrónomos, y aún literatos, materialistas de buena fé y por conviccion, ¿no encontraremos un buen escritor?

—Entendámonos. Escritores correctos, que hablan perfectamente de sus ciencias respectivas, para lo cual no se necesitan grandes dotes de estilo, no niego que los haya, y muchos. Escritores de primer órden, que se distingan por una notable fisonomía literaria, que indiquen un adelanto en el arte de la expresion; escritores elocuentes, que muevan, que eleven, no hay ninguno, ninguno. Lo mismo en las artes que en las ciencias, las regiones del génio están cerca del trono de Dios. Para ser grande escritor lo primero que se necesita es alma y los materialistas echais la vuestra á los perros. Hasta la filosofía pagana definia al orador : Un hombre de bien, perito en el arte de decir.

—Doy por buena esta definicion, desmentida por la historia; mas, ¿por ventura un materialista no puede ser hombre de bien?

—No.

—Aprieta. ¿Con que yo no soy hombre de bien?

—Creo que lo eres.

—Gracias; pues entónces átame esos cabos.

—Es que te niego rotundamente que seas materialista.

—¡Miren que salida! ¿Luego seré un hipócrita? ¡Cáspita!

—Un loco y nada más.

—No es nada lo del ojo.

—Tú te llamas mi amigo, y tu amistad es sincera; tú adoras en tus padres, tú crees en la virtud, tú crees en el honor, tú haces alarde de justo, y lo eres; tú me hablas de ideas, tú me hablas de conciencia, tú me hablas de libertad.....

—¿Y qué?

—Que nada de todo esto puede hacer buenas migas con el materialismo.

—Estás en un error, y muy gordo. Creo en todo lo que has dicho, examino y estrujo mi conciencia, téngome por muy hombre de bien, y sin embargo soy materialista, y por contera ateo. Me parece que acá de puertas adentro nadie, por mucho que estudie, puede saber lo que me pasa mejor que yo. Ya ves como todo junto puede caber en un saco.

—Recuerda lo de los dos hombres.

—Pues yo estoy cierto, ciertísimo, de que no soy más que uno.

—Ahora mismo estás demostrando que no. En tu sistema, la palabra unidad no tiene sentido: la materia es divisible, incapaz de unidad. Y luego, ¿sabrias decirme qué es eso que llamas «de puertas adentro?» ¿Es el pulmon, el cerebro ó el estómago?

—¡Ta, ta, ta, ta! No me rompas la cabeza con sutiles tonterías. Hablemos de retórica, si te place, y dejemos estas quisicosas para ocasion más oportuna. Mi objeto sabes cual es. Á ver si aciertas á ponerme un poco de unto en la pluma para borronear cualquier articulejo de ondo, y á soltarme la maldita para cuando yo posea, como cualquier hijo de vecino, mi distrito. Me está hurgando aquí dentro cierto deseo, cierta ambicioncilla, un así como escozor de servir á mi patria. La palabra es el Dios del siglo. Dame buenas esplicaderas y te prometo... iba á decir una mitra, pero eso se lo dejamos al Papa. No estará de más que me enseñes á hacer versos. Una coplita viene á veces como pedrada en ojo de boticario, y enciende la discusion. Lo malo es que no sé latin. ¡Voto á brios! Me clavé, cata ahí que ya no puedo ser fraile.

—Pero sabes el francés, y sobre todo, chapurras el inglés. Como tengas cuidado de no citar á ningun poeta español, todo irá bien.

—¡Ea, pues! manos á la obra.

—Hablemos claro. Aunque no valgo ni para discípulo, convengo en tratar contigo de algunas materias de retórica, pero con la condicion de que he de poder hacer uso de la palabra *alma* y otras por el estilo, contenidas en todos los diccionarios, que pronuncian y entienden todos los nacidos, sin exceptuar los materialistas. Al fin son palabras que se os escapan á vosotros mismos, cuando no estais en escena. Toma de ellas lo que te plazca, guisa el sentido á tu gusto, mas ya que tan partidario eres de todas las libertades, no vengas á ponerme cortapisas al lenguaje, que es un autónomo de los más autónomos que viven y pelechan en este valle de lágrimas. Y ahora reparo en una cosa. ¿Sabes lo que me pides? ¡Reglas! reglas! ¿no es ponerte en abierta contradiccion con tus inflexibles principios? ¿No sabes que toda regla es una limitacion? La retórica, la buena retórica no suelta la lengua como decias, sino que le echa unos cuantos nudos, y esto es muy sério. Consúltalo primero en la cartilla de tus derechos. Y eso de atenerse á reglas es dejarse llevar de un fanático respeto á la antigüedad, y conceder á la tradicion y al sentido comun derechos que no entran en vuestras cuentas. ¿No te horripila la palabra verso? ¿Hay tiranía mayor que la del verso?

—Basta de broma, y hayamos la fiesta en paz.

—El sol despide ya sus últimos rayos. Mejor será aplazar esta conversacion hasta mañana.

—Corriente. Quedas citado y emplazado aquí á la sombra de este robusto alcornoque.

—El nombre no es muy poético que digamos, y lo que siento es que la malicia pudiera descubrir en él una alusion poco galante. Ya que no plátano, siquiera fuese álamo; pero ¡alcornoque! Nuncio de mal agüero para unas conferencias literarias. ¿No estaríamos mejor debajo de aquellos pinos?

—Opto por el alcornoque, y sostengo sus fueros. Alguna vez tenia que ser yo más cristiano y más espiritualista que tú.

—¡Hola!

—Dime por tu vida, ¿Hay árbol más caritativo? ¿Quién como él se deja desollar vivo por amor del prójimo?

—Me has puesto en forma. Sea alcornoque, á la buena de Dios.

—Y luego, santo varon, tiende la mirada en derredor, y considera, si á semejantes alturas puedes remontarte, considera los millones de panas de corcho que esos negruzcos bosques con patas de perdiz proporcionarán á la fabricacion y al comercio, los millones de tapones

que saldrán de esas panas, los millones de ardientes espíritus que encerrarán esos tapones, las elevadas cabezas que calentarán, las poesías, los discursos, las bombas patrióticas que saltarán con estrépito del cristalino cuerpo de tantísimos millones de botellas. Más quisiera yo ser dueño de la mitad de los alcornoques que vemos, que de todos los plátanos de Grecia, y de las palmeras de Siria. Cuando sea grandullon, es decir hombre grande, he de estampar en mi escudo de armas un alcornoque. Te lo juro.

—¡Tate! ¿Con qué tambien usais escudos de armas?

—Hombre, lo cortés no quita lo valiente, y lo mismo servimos para un fregado que para un barrido.

—Vamos cuesta abajo ántes de que por estos andurriales nos coja la noche.

—¡Qué! ¿Hay peligro?

—Las bolsas no corren ninguno; pero sí los piés, especialmente si tienes callos. La gente de estas comarcas es buena y pacífica. El país no es rico pero tampoco se ve afligido por la miseria. Por otra parte, aunque estos buenos labradores no calzan muchos puntos en materia de derechos absolutos, saben los mandamientos de la ley de Dios, y procuran cumplirlos.

—¡Pobres peleles!

—Desde luego viven más contentos que tú, y poseen para sobrellevar las aflicciones de la vida, una fuerza de ánimo de que no te creo capaz.

—¿Tú, qué sabes?... ¡Buenas noches, buen hombre! Me gusta esta costumbre de saludar á todo el mundo.

—Esta es una de las antiguallas que por las cercanías de los centros de ilustracion se han perdido. Si por un camino se topan dos jumentos relinchan, y no me parece muy puesto en el órden que los hombres civilizados tengamos que andarles á la zaga en cortesía.

—Tienes razon, viejo ó nuevo, lo bueno alabo. No soy intolerante como vosotros. Pero en verdad que la forma del saludo es algo chavacana. «Dios guarde á Vds. y á la compañía». Ese buen hombre sin duda ha saludado tambien al perro. Y lo más chistoso es que te encajan un «Dios te guarde y á la compañía», aunque vayas solo, solito cantando las tres ánades, madre. ¿Qué dice á esto la retórica?

—La retórica aplaude. Nuestros antepasados creyeron y creemos tambien los amigos de cosas viejas, que en la senda de la vida nos acompaña siempre sin desampararnos un sólo instante un ángel del Señor, el ángel de la Guarda, y esas pobres gentes están acostumbradas á saludar al buen ángel de la Guarda. Ya ves como la

retórica cristiana no tiene que oponer nada á esta hermosísima forma de salutacion.

—Ingeniosa salida. Veo que con un poco de espiritualismo, y otro poquito de fé, no es ninguna cosa del otro jueves lo de pasar un camello por el ojo de una aguja.

—Dios te perdone tanto desatino como estás ensartando.

—Amen.





DIÁLOGO II.

Piensan los animales? Obran sin libertad. Para hablar es menester raciocinar.—Sobre el lenguaje hablado.—Expresion del lenguaje de las Artes.

Pica el señor Febo. ¡Y de véras! Uf!

—Hélo, hélo, nuestro amado alcornoque.

—¡Ea! ponte la chupa de dómine, y enarbola la palmeta.

—Tumbémonos á la larga, que bien necesitamos tomar aliento.

—No se nos encogerán las sábanas.

—¿En qué te parece que nos diferenciamos de las bestias?

—Qué sé yo que te diga.

—No hablo de burlas: contéstame.

—No es mucha la diferencia. Hombres hay que parecen bestias, y bestias que parecen hom-

bres. Mira como el perro da muestras de aprobacion con el rabo. ¿No es verdad, Palomo?

—No seas bobo: contéstame.

—La organizacion del hombre es más perfecta que la de todos los demás animales.

—¿En qué estriba esta perfeccion?

—El hombre es bimano, anda naturalmente en dos piés, y el volúmen de su cerebro con relacion al cuerpo es mayor que el de los demás animales. Item, el hombre es cosmopolita, y lo mismo come espárragos de Aranjuez, que jamon de Estremadura.

—Pero el hombre no tiene la fuerza del toro, ni la agilidad del gamo, ni la vista del águila, ni puede vivir dentro del agua como los peces, ni volar como las aves. En cuanto á los sentidos corporales y á la fuerza motriz, muchos son los animales irracionales que nos llevan ventaja. Dejemos todo esto á los naturalistas. ¿No ves otras diferencias de más bulto? ¿Por qué te parece que se llama al hombre animal racional?

—Porque los que inventaron la palabra alma, que no corresponde á ninguna cosa real, queriendo poner entre los vertebrados bimanos y cuadrumanos un abismo que no existe, creyeron cortar la dificultad y encubrir su ignorancia diciendo que el alma del hombre era racional y la de las bestias irracional.

La naturaleza no procede por saltos, y desde

la piedra hasta el hombre hay de por medio una gradacion nunca interrumpida.

Las bestias experimentan sensaciones quizás más vivas que las que podemos experimentar nosotros mismos; aman y aborrecen, dan señales de tristeza, de alegría, de vergüenza, de orgullo, de respeto, de agradecimiento, es decir, son capaces de afectos y de pasiones. Perro ha habido que se dejó morir de hambre sobre el cadáver de su amo.

Las bestias piensan y discurren. Este perro, sin que intente compararlo con el famoso Argos de Ulises, no me negarás que tiene memoria: conoce todas las sendas de estos alrededores mejor que yo, y viste como despues de un año de ausencia reconoció el sonido de mi voz. Si le amenazan, huye, y se pone loco de contento cuando me ve tomar la escopeta. Darwin, para demostrar que las bestias poseen la facultad de raciocinar, cita el caso de un mono de *Exeter-Change* en Lóndres, que habiéndosele caido los dientes de vejez, cuando le daban nueces, cogia una piedra, y las iba cascando una tras otra, valiéndose, como el hombre más pintado, de un instrumento para conseguir el fin. M. Bailly cita el caso de un elefante que cuando no alcanzaba con la trompa el *shilling* que le echaban los espectadores y que su amo le mandaba coger, empezaba á soplar con fuerza hasta levan-

tarlo del tablado y cogerlo. El loro que coge una nuez, y la suelta por encontrarla ligera, hace una comparacion, una distincion, un silogismo. El filósofo Thales, tenia un mulo que al pasar, cargado de sal, por un arroyo, se zabulló en el agua, y como notase que la carga habia disminuido considerablemente, repitió varias veces la misma operacion; pero cuando iba cargado de lana, suprimia el baño. Charron en su libro *De la Sabiduría,* despues de contar esta y otras anécdotas semejantes, exclama: «¿Cómo tales cosas serian posibles sin discurso, sin raciocinio, sin juicio? De fijo no le tiene quien se atreva á negárselo».

—¡Cáspita con el mulo del filósofo!

—Ríete cuanto gustes; pero no podrás recusarme el testimonio de otro autor que no se dejó engatusar fácilmente. Humboldt en sus Viajes á las regiones equinocciales del Nuevo continente dice lo que sigue: «A medida que «es más agreste una comarca, el instinto de los «animales domésticos parece adquirir mayor «destreza y sagacidad. Cuando los mulos rece«lan algun peligro, se detienen y vuelven la ca«beza á uno y otro lado, y el movimiento de sus «orejas indica que reflexionan y meditan que «partido tomar. Su resolucion es lenta, pero «siempre acertada, como sea libre, y como la «imprudencia de los viajeros no la tuerza ó pre-

«cipite. Sobre todo en los Andes, en viajes de «seis y siete meses al través de montañas cor-«tadas á cada paso por torrentes y derrumba-«deros es donde la inteligencia de los caballos y «de las bestias de carga se manifiesta del modo «más sorprendente. Hé aquí porque dicen los «montañeses: «No os doy el mulo de mejor an-«dadura, sino el que raciocina mejor, el *más «racional*».

—No tenemos necesidad de llegarnos á los Andes. Mulos tan racionales como esos los encontrarás en Vich á docenas. Pero cuando al pasar por el borde de algun precipicio asoma del otro lado algun caballo, los arrieros de Vich fíanse poco de la racionalidad del mulo, y toman sus medidas. Pues si al caballo racional le sale al paso alguna irracional yegua, no es nada lo del ojo.

—¿Qué intentas decir con eso? ¿que las bestias pierden á veces la chaveta? ¿Y los hombres? ¿Acaso no se levantan la tapa de los sesos, ó no se zabullen en el canal? ¿No oiste ayer lo que nos contaron del galope tendido de nuestros paisanos al oir la palabra *cólera?* ¿Acaso no se desboca el hombre?

Excuso hablarte, por demasiado sabido, de las habilidades é industria del gusano de seda, de la araña, de la abeja, de la hormiga, del castor, de las precauciones de todos los animales

para la conservacion de su vida, de su destreza en acometer y defenderse, etc.

—¿Y deduces de todo eso?...

—Deduzco que la bestia siente, piensa y quiere, é imagina y sueña, y raciocina como el hombre, bien que en un grado inferior, por razon de su organizacion ménos perfecta; que entre el orangutan y el hombre salvaje ó el idiota no media ningun abismo; que la diferencia entre el hombre y la bestia es una diferencia de *grado* y no de *especie*; y que para explicar los fenómenos de la sensibilidad, de la inteligencia y de la voluntad, bastan la química, la física y la fisiología, sin necesidad de apelar á esas palabrotas que traeis en la manga los fanáticos adversarios del materialismo.

Oye lo que dice un famoso naturalista inglés: «Conceder que en las bestias descubrimos ciertas operaciones mentales que les son comunes con el hombre, que son capaces de deseos, de afectos, de memoria, que poseen la imaginacion simple ó la facultad de reproducir en cuadros intelectuales las sensaciones pasadas, que forman comparaciones y juicios, equivale á confesar que la inteligencia de las bestias, por lo que podemos conjeturar, funciona realmente como la inteligencia humana. En efecto, los lógicos nos dicen que todo raciocinio puede reducirse á una série de simples juicios; y Aristóteles de-

clara que la reminiscencia misma (esto es, la reproduccion intelectual de las sensaciones pasadas) es una especie de raciocinio». Y Brown añade: «Vemos en las bestias signos manifiestos de raciocinio, y tan imposible me parece el dudar de la existencia de este raciocinio, como de la de los instintos que con él se mezclan».

Si las bestias pueden hacer todo esto sin tener alma, es claro que no hay necesidad de colgarle al hombre semejante pingajo.

—¿Y quién te ha dicho que las bestias no tienen alma?

—No lo digo yo: lo dijo Anaxágoras en la antigüedad, y entre los modernos lo han dicho Descartes, Malebranche, Condillac, etc., etc.

—Te equivocas en cuanto al filósofo de la antigüedad. Anaxágoras creia que no mediaba ninguna diferencia entre el alma humana y la de los brutos, creia que unos y otros recibian el movimiento, la sensibilidad y la vida, de la inteligencia universal, del alma del mundo, que despues de haber sacado la naturaleza del cáos, se manifestaba igualmente en todos los séres animados, en proporcion con sus diferentes organizaciones; pero no negaba la existencia del alma. En cuanto á Descartes, es cierto que de su sistema para explicar la vida, y de varias comparaciones de que se vale, y sobre todo de algunos pasajes de sus cartas puede deducirse

que negaba la necesidad del alma en las bestias. Pero en la quinta parte del Método, en el pasaje que generalmente se cita, no dice tal cosa; ántes bien afirma implícitamente lo contrario, como puedes verlo tú mismo. Dice así: «Despues «del error de los que niegan la existencia de «Dios, ninguno es tan á propósito para alejar á «los espíritus débiles del recto sendero de la «virtud como el de creer *que el alma de las bes-* «*tias es de la misma naturaleza que la nuestra,* «y que por lo tanto, despues de esta vida no «debemos temer ni esperar, más ni ménos que «las moscas ó las hormigas; al contrario, si se «reconoce cuan diferente es de la nuestra, en- «tónces se comprenden las razones que prueban «que la nuestra es de una naturaleza entera- «mente independiente del cuerpo, y que por lo «tanto no está sujeta á morir.» Pocas líneas ántes dice Descartes que los brutos están privados de *alma racional,* que no tienen una *razon inferior á la nuestra,* sino que *carecen absolutamente de razon,* y esto es verdad. Que el alma de los brutos es distinta de la nuestra no puede ponerse en duda; pero de aquí no se sigue que los brutos carezcan de alma.

—Si los brutos tienen alma ¿podrás decirme qué es de ella despues de la muerte, puesto que, segun vosotros, las almas son inmortales?

—El alma humana, hecha á imágen de Dios,

no hay duda que es inmortal: lo sabemos por la revelacion, y por los absurdos que se seguirian de que no lo fuese. En cuanto á la de las bestias, ni la religion nos dice nada, ni tenemos razones fundadas para afirmar que sea inmortal ni que deje de serlo. Leibnitz creia que era inmortal, porque en su concepto «nada es tan conducente para dejar sólidamente sentada nuestra inmortalidad, como la creencia de que ningun alma puede morir». El gran filósofo se preocupó grandemente. De que Dios dotase al hombre de alma inmortal no se infiere de ninguna manera que no hubiese podido crear almas mortales inferiores á las del hombre, así como pudo crear y creó almas superiores.

—Corriente: ya que no sabes si el alma del bruto es inmortal, supongamos que lo sea. ¿Dónde entónces esa diferencia tan grande entre el hombre y la bestia?

—El hombre habla.

—Y los loros tambien, y las maricas, y los cuervos y las cornejas. Rhodigino, citado por Buffon, habla de un papagayo que decia muy correctamente el Padre nuestro, y Mr. de la Borde asegura haber visto otro loro que rezaba á los marineros el rosario. Supongo que habrás leido tambien la anécdota de aquel famoso cuervo de un zapatero de Roma, que aprendió á decir: «General vencedor, yo te saludo!» y que

viendo que ningun caso le hacia el interpelado, añadió: «He perdido el tiempo y el trabajo».

—Es indudable que muchas aves, no solamente imitan perfectamente los sonidos de otros animales, sino que llegan á imitar la voz humana, pronunciando claramente sonidos articulados; pero no expresan conceptos, es decir, no hablan, no entienden lo que dicen. Por esto la frase castellana *habla más que las cotorras* se aplica vulgarmente no sólo á los que hablan mucho, sino á los que charlan sin ton ni son. Enseña á un loro á decir: *Quiero comer,* y luego que le acose el hambre, verás como no te pide de comer en castellano, sino en la lengua de su tierra, esto es, con gritos y con sonidos que no ha registrado ni definido ningun diccionario. Hablar es algo más que pronunciar sonidos articulados.

—¿Pero no se comunican y entienden los animales entre sí, ya por medio del sonido, ó por otros medios que ignoramos? Observa lo que pasa entre las hormigas cuando algunas descubren un monton de trigo, ó cuando en algun punto de la larga hilera de las que lo acarrean ocurre algun percance. Cuando una ballena recibe una herida, todas las de la misma bandada, diseminadas á grandes distancias una de otra, al momento son sabedoras de la presencia del enemigo; y cuando el necróforo en-

cuentra el cadáver de un topo, corre á participar la noticia y vuelve al instante con sus cuatro compañeros. Por otra parte, no obedecen los animales domésticos, y áun los salvajes, á la voz del hombre?

—No veo inconveniente en suponer que los animales entienden ciertos signos expresivos. Dios no les negó ninguna de las cosas necesarias para su conservacion; pero ninguna bestia, ni áun las que más perfectamente imitan los sonidos articulados del hombre, posee la facultad de interpretarlos, ninguna entiende el lenguaje articulado, el lenguaje que con tanta propiedad llama Balmes *lenguaje de la razon.* ¿Y sabes por qué? Porque no es cierto que los mulos de los Andes, ni los de Vich raciocinen; porque ninguna bestia es capaz de formar ideas generales y abstractas, operacion absolutamente indispensable para raciocinar y para hablar.

—¿Y los ejemplos que te he citado?

—Prueban que las bestias, guiadas por el instinto, pueden asociar ideas, como las asocia el hombre que sueña ó que delira.

—¡El instinto! Hé aquí otra de las palabras comodines con que salís de apuros. ¿Qué es instinto?

—Segun la definicion del diccionario de la Academia es «cierta inclinacion ó movimiento «de que la naturaleza ha dotado á los animales

«para que sepan buscar lo que les conviene y «evitar lo que les daña». Dios que sujetó la materia á la ley de atraccion, rota la cual el mundo se hundiria en el cáos, dió asimismo al hombre y á los animales irracionales una fuerza secreta que sin el concurso de la voluntad, les impele á proveer á sus necesidades y proteger su vida. «¿Quién manda á la cigüeña, exclama un poeta inglés, citado por Dugalt-Stewart, que vaya como Colon, en busca de nuevos cielos y de tierras desconocidas? ¿Quién reune la bandada, quién fija el dia de la partida y ordena la falange y señala el camino?» Darwin, cuya autoridad no recusarás, cita el caso de que habiéndose extraido un cabritillo del vientre de su madre, y trasladádole á una estancia en que habia vasos de vino, miel, leche, aceite y granos, el animalito, despues de haberse rascado, olió todos los vasos y se puso á beber leche. El niño recien nacido sabe mamar sin necesidad de que nadie le enseñe á mover los treinta pares de músculos que tiene que poner en juego. Me parece que no hay necesidad de citar más casos: por poco que reflexiones se te ocurrirán á centenares. Pues bien, ni el cabritillo ni el niño tienen conocimiento de los medios que en este caso emplean para la conservacion de su vida, ni se proponen ningun *fin*.

Sin necesidad de convertir á los animales en

autómatos, sin negarles la facultad de sentir, ni la de percibir, ni la de recordar, ni la de asociar ideas, ni la de desear, ni la de obrar, ni la de imitar, y por consiguiente de recibir cierta educacion con el auxilio del pan y del palo, hacen todas las habilidades que has dicho y mucho más; pero sin conocimiento del fin ni de los medios que emplean, en una palabra, sin libertad.

Un perro sediento, al pasar el arroyo, bebe. El hombre, como creyere que el agua habia de dañarle, por mucho que la sed le hostigase, no beberia; y otras veces al contrario toma la medicina que le molesta y repugna, y áun se tiene por muy dichoso con pagar la pócima á peso de oro.

Que las bestias son incapaces de adquirir ideas generales y abstractas, lo reconocen todos los filósofos sin distincion de opiniones ni escuelas. Locke fué el primero que derramó más luz sobre este particular, y nadie le ha impugnado. Despues de explicar de qué modo se forman las ideas universales, de qué manera el espíritu, observando que la cal, la nieve y la leche son blancas, comprende estas percepciones simples dentro del concepto general de blancura, añade: «Bien que existan motivos «fundados para creer que las bestias hasta cier- «to punto componen y extienden sus ideas de

«esta manera, con todo eso créome con dere-
«cho de afirmar que no les fué otorgada la facul-
«tad de hacer abstracciones, y que la facultad
«de concebir ideas generales es la que establece
«una perfecta distincion entre el alma del hom-
«bre y la del bruto, dando á la inteligencia hu-
«mana una excelencia á que el bruto no puede
«por ningun título aspirar.» Esta es la princi-
pal causa de que la bestia no hable ni racio-
cine.

Pero en fin, sea de esto lo que fuere, ningun materialista, ningun naturalista, ha tenido la ridícula pretension de atribuir á los irracionales el don de la palabra. Helvecio, al tratar de fijar las diferencias entre el hombre y el bruto, lo que hace es guardar silencio acerca del lenguaje, ocupando toda su atencion en la figura de las manos y de las patas. Lord Monboddo que es tal vez quien más empeño ha tenido en emparentarnos con los orangutanes, confiesa con cierto candor que «*hasta el dia* no se ha descubierto ningun animal que hablase, ni siquiera el castor, cuya sagacidad se acerca tanto á la del hombre.»

«El hombre habla, dice M. Max Muller, y ningun animal ha proferido jamás una sola palabra: este es el abismo que nos separa, y que nada puede llenar. Hé aquí el hecho sencillo con que respondo á los que nos hablan de pro-

greso y de desenvolvimiento: que creen encontrar en los monos un rudimento por lo ménos de todas las facultades humanas; y que no quisieran renunciar á la posibilidad de que el hombre no fuese más que un animal privilegiado, el vencedor dichoso en la lucha de la vida. El lenguaje es algo de más importancia, algo más palpable que un pliegue del cerebro ó un ángulo del cráneo. En este punto no hay sutilezas capaces de deslumbrarnos, y todas las análisis y todos los procedimientos del mundo no podrán jamás sacar del canto de las aves, ni de los gritos de los animales, un sólo vocablo significativo.»

«Todo animal, dice Sócrates, citado por Je-«nofonte, tiene ciertamente una lengua; pero, «excepto el hombre, ¿qué animal posee la fa-«cultad de hacer inteligibles sus pensamientos «á los demás?» En el lenguaje fundó tambien Descartes la principal diferencia entre el hombre y el bruto, no sin que dejase de notar la estrecha conexion que existe entre la facultad de hablar y la de raciocinar y discurrir.

El mismo Cuvier se expresa de esta suerte: «No puede negarse que existe en las bestias «percepcion, memoria, juicio y hábito, y el há-«bito mismo no es otra cosa sino un juicio, que «á consecuencia de la repeticion se ha hecho «tan fácil, que subordinamos á él nuestras ac-

«ciones ántes de apercibirnos siquiera de la «conformidad de nuestro entendimiento. Paré- «ceme distinguir en las bestias las mismas fa- «cultades que en los niños, solamente que el «niño perfecciona su estado; y lo perfecciona á «medida que aprende á hablar, esto es, á me- «dida que aprende á formar de las sensaciones «particulares (léase *percepciones*) ideas genera- «les, y que aprende á expresar ideas abstractas «por medio de signos convencionales. Hasta «entónces no empieza á conservar el recuerdo «distinto de los hechos. La memoria histórica «se vale del mismo instrumento que el racio- «cinio, y este instrumento es el lenguaje abs- «tracto. ¿Por qué no es susceptible el bruto «del mismo perfeccionamiento que el niño? ¿Por «qué no llega á adquirir nunca ni lenguaje abs- «tracto, ni reflexion, ni memoria minuciosa de «los hechos, ni encadenamiento de raciocinios «complicados, ni trasmision de ideas adquiri- «das? O lo que es lo mismo, ¿por qué entre los «irracionales cada uno de los individuos ve su «inteligencia encerrada en tan estrechos límites? «¿Por qué se ve obligado á recorrer precisamen- «te el mismo círculo que los individuos de la «misma especie que le precedieron? En el ar- «tículo *animal* verémos que las grandes dife- «rencias que distinguen á una especie de otra «especie bastan para explicarnos las diferencias

«de sus facultades; pero ¿cómo es posible dar-
«nos razon de la enorme distancia que tocante
«á la inteligencia media entre el hombre y el
«más perfecto de los brutos, cuando es tan
«poca, tan poca la que existe en lo relativo á su
«organizacion?»

Pero esta diferencia que no sabia como explicarse Cuvier, la explica el lenguaje vulgar de los pueblos, distinguiendo al animal *racional* del *irracional*. La lengua griega la adivinó perfectamente designando con un mismo nombre la *razon* y el *lenguaje*, y nombrando al bruto con una palabra que significa á la vez *privado de razon*, y *privado de palabra*.

Oye ahora como se rie Buffon de las extravagancias de algunos naturalistas: «El uso de las
«manos, el andar en dos piés, la semejanza im-
«perfecta y grosera del rostro, toda esa confor-
«midad de organizacion ha dado márgen á que
«ciertos escritores, discurriendo poco ménos
«que como salvajes y atendiendo solamente á
«las relaciones externas, condecorasen al mono
«con el título de *hombre salvaje*. ¿Qué habria
«sucedido ¡Santo Dios! si por una coincidencia
«de la naturaleza, tan posible como esotras,
«hubiese tenido el mono la voz del loro y la
«facultad de la palabra? El mono hablando ha-
«bria dejado estupefacta á la especie humana
«entera, fascinándola de tal suerte, que el más

«pintado de los filósofos se habria visto en «grandes apuros para demostrar que el mono «no pasaba de ser una bestia. No es poca for- «tuna para nosotros y para nuestro recto sentir, «el que la naturaleza tuviese el buen discerni- «miento de colocar en dos especies tan diversas «la imitacion de la palabra y la imitacion de «nuestros gestos.»

En suma, sean cuales fueren las semejanzas de la bestia con el hombre, lo cierto es, que las bestias son incapaces de sentir y concebir el bien, la verdad, la belleza; de distinguir lo general de lo particular, lo abstracto de lo concreto, lo necesario de lo contingente, lo absoluto de lo relativo y condicional, lo infinito de lo finito, lo eterno de lo perecedero, la causa del efecto, la sustancia del accidente; por último, son incapaces de libertad y de progreso. No pueden abarcar la inmensidad del espacio concibiendo la armonía del universo, ni pueden abarcar la inmensidad del tiempo, penetrando en lo pasado con la memoria y en lo porvenir con la esperanza y con la certidumbre de otra vida. Jamás serán nuestros rivales en las artes y ciencias; y hasta la consumacion de los siglos han de vivir esclavas y sujetas al imperio del hombre.

Dime por tu vida si deben quitarnos el sueño las curiosas analogías entre el sabio y el

mono, que con el tiempo vaya descubriendo la ciencia, ni que resucitase el mismísimo mono de Maese Pedro, que tanto dió que pensar al discreto caballero de la Triste figura.

—Mucho tendria que objetarte; pero me parece que podemos dar por terminada esta cuestion.

Veamos qué es lenguaje.

—Tú lo sabes tan bien como el primero. Estruja tu caletre, y vé si aciertas á darme una definicion.

—¿Qué se yo? Me parece que es la manifestacion de las ideas.

—Defines la elocucion. Manifestar ideas, ó hablar, es hacer uso del lenguaje.

—Efectivamente: lenguaje es el modo de expresar nuestras ideas.

—Tampoco. Eso es el estilo.

—Entónces será el medio de que nos valemos para expresarlas.

—Diste en el hito. Dime ahora qué medio es ese que empleamos.

—Las palabras. Ya caigo. El lenguaje puede definirse: «El conjunto de palabras de que nos valemos para expresar nuestras ideas».

—Advierte que podemos expresar ideas sin pronunciar una sola palabra.

—¡Toma! Escribiéndolas.

—No es eso. El lenguaje escrito y el hablado

no son dos lenguajes diversos. La letra escrita representa un sonido: la palabra escrita es signo de una palabra pronunciada. Cuando lees sin despegar los labios, vas pronunciando interiormente todas las palabras con su acentuacion y tono propios, haces las debidas pausas, percibes idealmente el encanto de la armonía. Las letras y signos ortográficos que empleamos en la escritura, de la misma manera que las notas y signos músicos, representan sonidos, ó modificaciones de estos sonidos, ó momentos de silencio, y nada más: no representan objetos, ni expresan ideas. Por lo tanto el lenguaje escrito no es un lenguaje distinto del hablado, sino una mera representacion del lenguaje hablado. No proceden acertadamente algunos gramáticos al establecer entre los dos una separacion de todo en todo arbitraria y vana.

—Pero, ¿cómo es posible que leyendo en voz baja se perciba la armonía? ¿Cómo explicarlo?

—Muy sencillamente. Para conocer si un verso consta ó no consta, si una cláusula es armoniosa ó no, ¿necesitas pronunciarlos en alta voz? Interiormente los pronuncias si quieres, é interiormente los oyes. Así el músico puede leer una ópera, aprenderla de memoria, entusiasmarse con ella, analizarla, estudiarla, quilatar exactamente su mérito, sin oirla jamás, de la misma manera que tú podrias aprender

de memoria la Ilíada, y admirar sus bellezas, y hasta la armonía de sus versos, sin haber pronunciado en alta voz uno sólo. Para recordar un canto, ¿necesitas cantar en alta voz? ¿No puedes cantar interiormente, y embelesarte, siguiendo con el alma la delicadísima hebra de la melodía, y contar uno por uno los nudos de la armonía?

—Basta, basta: estamos de acuerdo. El lenguaje escrito y el lenguaje hablado no constituyen dos especies diversas. Y sin embargo, dices que podemos manifestar lo que pensamos, sin necesidad de palabras. Á no ser por medio de señales convenidas, como los telégrafos de antaño...

—Dejemos por ahora los telégrafos.

—Ó como los amantes que se hablan de balcon á balcon, ó de ventana á ventana.

—Eso es otra cosa. Oye á Silvio Pellico explicándonos las conversaciones que tenia con un niño sordo-mudo al traves de las rejas de la cárcel: «En medio de mi desgracia cúpome la dicha de que me diesen un calabozo al nivel del suelo, con vistas á un patio, en donde hasta á cosa de unos cuatro pasos de distancia podia llegarse aquel muchacho con quien tanto me agradaba conversar por medio de signos. ¡Oh poder maravilloso de la inteligencia humana! ¡Qué de cosas nos decíamos con aquellas inagotables expresio-

nes de los ojos y de la fisonomía! ¡Oh! con qué gracia compone sus movimientos cuando yo me sonrio! ¡Con qué cuidado los corrige, si ve que me desazonan! ¡Cómo conoce que le amo cuando trata bien y acaricia á alguno de sus camaradas! ¿Quién habia de imaginárselo? Yo, prisionero, desde esta ventana puedo ser para aquella infeliz criatura una especie de maestro».

—Tan verdad es esto, que yo ví en la calle de Alcalá hacer prodigios á dos enamorados. Vivian frontero el uno del otro, y se estaban dos y tres horas conversando, las manos quedas, y sin despegar los labios. Pero los ojos ¡caramba! parecian candiles. Así se estuvieron dos y tres años, papando moscas, y haciendo probablemente más castillos en el aire que el castísimo amante de Dulcinea. Y á lo que pude averiguar, ni llegaron á conocerse por la voz, ni á darse un sólo apreton de mano. Los ojos fueron lenguas, y pajes, y correvediles, y acusadores y defensores todo junto. No es una ficcion de los poetas, no: los ojos, parlanchines como ellos solos, aconsejan, disuaden, ofenden, consuelan, hieren, matan, sanan, resucitan y hacen por esos mundos de Dios más diabluras que colegial en dia de novillos, y hazañas y disparates que no están en el mapa. ¡Vaya si hablan! Más que siete procuradores.

—¿Y cómo explicais eso los materialistas?

—¡Donosa dificultad! Por medio del magnetismo animal. Es cuestion de flúidos. ¿Y los que no sois materialistas cómo lo explicais?

—No nos curamos de explicarlo. Nos basta saber que los ojos, como poéticamente dice uno de los frailes que mejor han escrito en castellano, son las ventanas del alma.

—Eso es saltar por la idem, ó dar con el postigo en las narices. En fin, quede sentado que los ojos hablan. Pero esa parlería de los ojos, en el terreno de la prosa, ¿puede llamarse con toda propiedad lenguaje?

—¿Por qué no?

—Entónces la expresion de la fisonomía, el gesto, la actitud y los movimientos del cuerpo serán tambien un lenguaje.

—¿Qué duda tiene? Así lo consideran los filósofos, y casi todos, áun los que creen que la palabra es un lenguaje artificial, distinguen el lenguaje visible ó de accion con el nombre de *lenguaje natural.* Oye con qué maestría pinta Buffon la fuerza expresiva de este lenguaje. «Cuando el alma está tranquila, todas las partes del rostro permanecen en un estado de reposo: su proporcion, su relacion, su conjunto, revelan con bastante claridad la dulce armonía de los conceptos, y corresponden con la calma de nuestro interior. Pero cuando el alma está agitada, el rostro humano viene á ser un cua–

dro vivísimo en que las pasiones se ven retra tadas con tanta delicadeza como energía; en que cada movimiento del ánimo está expresado por una pincelada, cada acto por un rasgo distintivo, cuya impresion viva y rápida se anticipa á la voluntad, descubriendo exteriormente y manifestando por medio de signos patéticos las imágenes de nuestras ocultas agitaciones. En los ojos es en donde principalmente podemos verlas. El ojo depende del alma más directamente que otro ninguno de nuestros órganos: parece que la toca y participa de sus movimientos. Así expresa sus más vivas y turbulentas pasiones, como los más suaves y tiernos afectos. Y los expresa con toda su pureza, tales como nacen. Y los trasmite con signos rapidísimos que comunican á otra alma el fuego, la accion, la imágen del alma de donde salen. El ojo recibe y refleja la luz del pensamiento á la par que el calor del sentimiento; es el sentido del espíritu, y la lengua de la inteligencia... Despues de los ojos, la boca y los labios son las partes del rostro dotadas de más expresion y movimiento. Las pasiones influyen en estos movimientos, y la boca descubre sus diversos caractéres por medio de las diferentes formas que toma... La cabeza toda indica la diversidad de pasiones con su diversidad de movimientos y actitudes: caida sobre el pecho en la humildad, la vergüenza ó

la tristeza, inclinada hácia un lado en la languidez y la piedad, elévase en la arrogancia, permanece enhiesta y firme en la terquedad. Retirándose hácia atrás, manifiesta la admiracion ó el espanto; y con reiterados movimientos á un lado y otro, el desprecio, la burla, la cólera, la indignacion... Los brazos, las manos, los miembros todos del cuerpo toman tambien parte en la expresion de las pasiones: las actitudes concurren con los movimientos del rostro á explicar los diversos movimientos del alma. En la alegría, por ejemplo, la cabeza, los brazos, el cuerpo entero son agitados por movimientos rápidos y variados. En el descaecimiento y la tristeza, los ojos se inclinan hácia el suelo, la cabeza se ladea, los brazos cuelgan desmayadamente, y todo el cuerpo permanece abatido: en la admiracion, la sorpresa, el asombro, el movimiento cesa, y queda como suspenso, y el hombre parece una estátua».

Fácilmente podria citarte numerosos pasajes en que Ciceron y Quintiliano se manifiestan tan excelentes pintores como el naturalista francés. Pero te harás cargo de la fuerza poderosísima de este lenguaje visible, considerando que es el único que emplea la escultura. Con la simple línea, esto es, por medio de la disposicion y actitud del cuerpo y de la expresion del semblante, el escultor retrata todos los afectos y pasio-

nes del corazon humano, desde los más bajos é innobles hasta los más sublimes; y penetrando con su mirada más allá de la tierra, así nos dice el dolor de la Vírgen al pié de la cruz, como nos revela la magestad del Amor divino en el supremo instante de la agonía.

En una palabra, la forma sensible es un verdadero lenguaje. Todas las flores, todas las plantas, las montañas y los abismos, los cielos y los mares, todas las innumerables figuras de los séres corpóreos son otros tantos caractéres trazados por la mano de Dios, signos expresivos de su inteligencia infinita.

El arquitecto recoge estos caractéres, y derrama por los valles sus ciudades, rasga las nubes con sus agujas y pirámides, oprime los rios con sus puentes, surca los mares con sus naves, ahueca los montes, colma los abismos, y esculpe en la superficie del orbe el pensamiento de las generaciones.

—En cuanto al lenguaje de la escultura, nada tengo que oponer; pero en cuanto al de la arquitectura y á ese galimatías de las plantas y montes y astros, te confieso que es como si me hablaran en turco.

—Te engañas. Recuerdo que ayer, aquí mismo, al tender la mirada por ese vasto horizonte exclamaste: ¡magnífico! ¿Qué significaba esta exclamacion? ¿Por ventura despierta en tu alma

los mismos afectos y las mismas ideas la presencia de una rosa, que la presencia de un sauce, ó de una magestuosa encina? ¿Dícente lo mismo la soledad del mar, la altura de los Alpes, y el hondo abismo? ¿Experimentas las mismas emociones en el salon de baile, que en el templo, ó al pié de un obelisco magnífico, ó en medio de las abandonadas ruinas de un castillo feudal? No hace tanto tiempo que derribaste la mitad de tu casa, por el simple gusto de quitarte de delante unas cuantas líneas que ofendian tus ojos. Si estas líneas te hubiesen hablado en turco, no creo yo que hubieses derrochado sesenta mil y pico de reales para *dar otro giro á la expresion.* Lo que sucede con el lenguaje de la arquitectura, y en esto como en tantas otras cosas, tiene mucha semejanza con el de la música, es que su vaguedad poética, ofrece muy ancho campo á la interpretacion y á los dislates.

Así se explica como la arquitectura y la música, no obstante de ser las bellas artes cuyo criterio requiere más educacion artística, son las más extendidas, las que hasta cierto punto están más al alcance de todo el mundo, y de las que todo el mundo discurre y falla sin encomendarse á Dios ni al diablo.

—No diré que lo entiendo; pero en fin, algo barrunto. Lo consultarémos con la almohada.

Pero noto que nada has dicho de la pintura, cuando parece que la mayor parte de tus observaciones son aplicables más bien á esta que á ninguna de las demás artes de lo bello.

—No fué olvido. En la pintura además de línea, tenemos el color.

—¿Por ventura carecen de color las obras de escultura y de arquitectura?

—No, porque es físicamente imposible: la luz y el color son inseparables. Pero la escultura, prescindiendo completamente del color, pide á las canteras el mármol más blanco y que ménos altere la pureza de la línea. Sin embargo, el claroscuro, obra de la naturaleza, sumisa esclava del cincel, ciñe por todas partes los modelados miembros de la estátua, y los abulta ó deprime, é hincha las venas, y revela las palpitaciones de la vida. La arquitectura no prescinde completamente del color, pero lo emplea con muchísima parsimonia, dejando por otra parte que los soles y las lluvias perfeccionen la obra. No sucede lo mismo en la pintura. El color tiene en ella casi tanta importancia como la línea misma.

Observa atentamente el espectáculo que se ofrece á nuestra vista. Cuando llegamos á este sitio, el sol estaba más elevado, los objetos no trazaban las extensas sombras que ves ahora, la luz era más viva, pero más uniformemente re-

partida. Veíanse confusos cien y cien objetos que ahora con luz más templada se distinguen perfectamente. Antes las Medas presentaban una superficie parda, uniforme; ahora distingues su configuracion, el modo como sus grandes masas de rocas están agrupadas; y en la cima del mayor de los islotes ves resplandecer claramente, como una perla, el faro que se está acabando de construir. Antes se confundia el pueblo del Estartit con la playa y con el color de las olas; ahora distinguimos perfectamente el gracioso arco que traza el azul del mar, y casi podríamos contar una por una las casas, que parecen una bandada de cisnes á la orilla de un lago.

No nos hemos movido del mismo sitio, los mismos objetos nos rodean, y sin embargo el paisaje ha cambiado completamente: ahora nos ofrece más variedad, más riqueza, más hermosura. Y la transformacion ha sido contínua. Cada paso del sol en el cielo ha sido copiado en la tierra por el sinnúmero de séres que la componen y pueblan. Imagínate ahora este paisaje cubierto de nieve, alumbrado por la luna ó por la ténue claridad de las estrellas; imagínate ese cielo, ora enturbiado por los vapores del invierno, ora cubierto de negra nube tempestuosa, ora limpio y diáfano como cuando en los rigores de enero lo barre la tramontana, ó ves-

tido del color sangriento del crepúsculo, ó adornado con el arco íris ; y la escena variará completamente.

Pues bien, el color, inseparable de la forma visible, por más que nuestro entendimiento pueda concebirlos separados, no solamente realza la forma, sino que tambien aumenta su fuerza expresiva. Hijo de la luz, hermosea la hermosura del lenguaje de la Creacion, y añade inteligencia á su sentido. Por esto nuestros escritores místicos, al comparar las formas de los séres creados con las letras del abecedario, no las comparaban con letras como quiera, sino con letras primorosamente iluminadas y doradas por la mano de soberano artífice. Todos los hombres, todos los pueblos sienten la fuerza expresiva del color. El color blanco es símbolo de alegría, el color negro símbolo de tristeza: si en algunos pueblos es el color blanco signo de luto, es porque consideran la muerte como término de los males de esta vida. Tambien los cristianos vestimos de blanco á los ángeles del Señor, y á la casta doncella que descendió pura al sepulcro. Los frescos colores de la rosa en ninguna parte son símbolo de la vejez decrépita, y en ninguna parte del mundo es representada la hediondez del pecado por el candor de la nieve, ó de la inmaculada azucena. La poesía toda, y muy principalmente la oriental, sabe leer en

los riquísimos matices de las flores los más delicados conceptos. La grata verdura con que la primavera viste los valles y collados es voz de alegría y de esperanza; y la armonía de los siete colores de aquel arco magestuoso que estribando en los horizontes de la tierra se remonta y extiende por el ancho cielo, es el permanente, indeleble sello de la eterna alianza entre Dios y el hombre. En una palabra, la luz es en todas partes símbolo de la verdad, del bien, de la vida; y las tinieblas, símbolo del error, del mal, de la muerte. En el lenguaje sublime de San Juan de la Cruz las oscuras noches del alma preceden al venturoso dia de las celestiales bodas con Cristo su divino esposo.

—Pasito, amigo: pon el freno á la máquina, porque vamos disparados.

—En el rostro humano las modificaciones del color compiten con las móviles líneas de la fisonomía, relativamente á la expresion de las más ligeras perturbaciones del alma. La voluntad más enérgica, dueña de imponer al semblante una inmovilidad imperturbable, no tiene fuerza bastante para precipitar ó reprimir la circulacion de la sangre, é impedir que salga al rostro el encendido rubor de la vergüenza, ó la palidez del miedo. Pero en los ojos es donde principalmente centellea y se divide y refracta de mil maneras la luz: y ora relumbran como dos estre-

llas, ó despiden las llamas del volcan; ora se encapotan y oscurecen, nuncios de tempestad ó muerte.

La luz con sus siete notas fundamentales habla á todas las almas un lenguaje hermoso y divino; mas la fantasía del gran pintor, á la manera de un mágico prisma, sorprende sus recónditos misterios, y enclava en el lienzo su fugaz vuelo, robándole las más hermosas de sus contínuas, innumerables é imperceptibles trasformaciones. En la pequeña superficie del lienzo vemos entónces como se extiende y hunde el espacio, como el aire circunda los objetos, como se difunde la vida en las plantas y animales, como en las actitudes y rostros asoman las pasiones del corazon y los resplandores de la inteligencia.

—Y entretanto el ingrato Febo nos ha dejado casi á buenas noches. Siento de veras tener que interrumpir esta conversacion agradable. Pero quizá sea mejor, porque esta pícara memoria mia no es ningun mulo de carga ni mucho ménos.

—¿Qué importa que nos coja la noche? Mira como detrás del cabo de san Sebastian va asomando la luna.

—Parece una rodela ensangrentada.

—¡Oh, quién tuviera el arpa de Ossian!

—Como en llegando á casa el arroz esté en su

punto, te hago gracia del arpa. No hay guitarra de barbero que hable y charle y arme tanto bullicio, como una panza llena. Así lo dice el refran, que sabe más que las suegras, y eso que las suegras, si no miente Quevedo, tienen más letra menuda que la culebra infernal.





DIÁLOGO III.

Armonía y expresion de la Creacion.—El lenguaje de accion.—El baile. —Representacion del movimiento en el arte.—Relacion entre el sonido y la luz.—Expresion más ó ménos sonora de los idiomas segun los climas.—Oda á Francisco Salinas.



Hoy, vaya con Dios, no es el calor tan insoportable.

—¡Gracias á esta brisa que templa agradablemente los ardores caniculares!

—Y nota cuánto contribuye á la riqueza del paisaje. Ayer no se movia una hoja, y ahora todas las plantas parecen animadas por un espíritu invisible. A la hermosura de la línea y del color se añade otra nueva hermosura. Aquel extensísimo pinar, mira, parece un lago agitado. Observa la graciosa ondulacion de las verdes copas. ¡Qué variedad de reflejos! ¡Qué hermosa

inquietud! ¡Con qué gracia se columpian las ramas todas! ¡Cuántas veces á las márgenes de un arroyo engañé el tiempo contemplando el sesgo curso del agua! Allí es ver como las ondas se separan y quiebran en mil hebras de plata, y como vuelven á juntarse, y luego se precipitan y despeñan, ó ya se detienen copiando en el trasparente remanso las imágenes de las flores y del cielo.

—Ponme ahora sobre el verde césped una servilleta como la nieve, con sus buenas lonjas de jamon encima, cuelga del chopo una gaita gallega para tí, y una bota del tinto para mí, y corra el agua.

—De tí sí que puede decirse lo de *ántes de los años mil torna el agua á su cubil.*

—No se han borrado de mi memoaia aquellas deliciosas noches de la cala de Tamarit, ni el rielar de la luna, ni aquel incesante quiero y no quiero de las olas, ni aquellos gemidos suyos, ó suspiros, ó risas, ó lo que fueren, ni aquel olor de las algas y mariscos, ni aquella escarola, ni aquellas aceitunas, ni aquella merluza que rechinaba en la sarten...

—Basta, basta.

—No, pues tambien recuerdo que no te hacias de rogar.

—¿Y aquel infeliz bergantin sueco que vimos estrellarse al pié del cabo de Bagur?

—Aun me parece estar viendo las furiosas oleadas que con sus récias acometidas parecian querer subirse á los peñascos y hacerlos trizas.

—¡Qué escena tan lamentable y tan sublime!

—¿Sublime? ¡Cáspita! En trifulcas como esas me he visto yo, y te aseguro, que no supe dar en el chiste de la sublimidad. Aquel contínuo bambolearse, y sentirse arrebatado á las nubes, y hundirse en el abismo, aquel crugir del maderámen, aquellos endemoniados silbidos, y velas por aquí, y cuerdas por allá, y latigazo por acullá, y tente firme..... Aquello si que es meneo y movimiento contínuo. No me olvidaré nunca del golfo de San Jorge. ¡Bendito golfo!

—¿Y en aquel trance terrible no te acordaste de Dios?

—Hombre, á decir verdad... ¡Pueden tanto las preocupaciones de la infancia!

—La voz del corazon.

—La voz de la ignorancia, la voz del miedo, y nos entenderémos mejor. Doblemos la hoja, y prosigue: no sea que, hablando hablando del movimiento, nos quedemos encallados.

—Añade á tales espectáculos la velocidad del huracan, los estremecimientos de la tierra, los volcanes, la inquietud de las nubes, el contínuo vagar de los astros.

—Etcétera. Efectivamente, nada está en re-

poso. El mundo es una complicadísima máquina

> que harta está de mal rodar,
> y los dos hemos de andar
> á túndeme que te tundo.

La atraccion es el gran motor.

—¿Y no hay otro?

—No hace falta. Newton te lo explicará mejor que yo.

—Newton en sus *Principios matemáticos* me dice que sólo Dios, creador de todas las cosas, está presente en todas partes, no sólo por su poder, sino tambien por su substancia, porque no puede existir poder sin substancia. Léjos de pretender explicar el mecanismo del universo sin el poder de un Dios creador y conservador, cae más bien en el extravío de confundir el espacio y el tiempo con Dios mismo. No son para almas del temple de la de Newton las negaciones ridículas de ciertos astrólogos. La naturaleza no es muda, y Newton, gracias al Señor, no fué sordo. Newton sabia leer en los movimientos del cielo y de la tierra, la verdad eterna de estas palabras de San Pablo en su epístola primera á los romanos: «Porque las perfecciones invisibles de Dios, su poder eterno y su divinidad, se han hecho visibles despues de la creacion del mundo, por el conocimiento que nos dan sus criaturas».

Y ya que estamos, como vulgarmente se dice, con las manos en la masa, ten paciencia para oir como se expresa Keplero al final de la *Harmonía del mundo*. Dice así: «¡Oh tú que por medio de la luz de la naturaleza nos haces suspirar por la luz de tu gracia, para revelarnos la luz de tu gloria, loado seas, Criador mio, Dios mio, por haberme concedido el placer de admirar y adorar tus obras. He terminado el trabajo de mi vida con la fuerza de inteligencia que tú me diste. He contado á los hombres la gloria de tus obras, tan bien como á mi espíritu le ha sido dado comprender la majestad infinita de ellas. Mis sentidos se desvelaron para buscar en cuanto me fuese posible la verdad, con rectitud de corazon y sinceros deseos. Y si yo, que no soy á tus ojos más que un infeliz gusano de la tierra, nacido entre las ataduras del pecado, decir pude alguna cosa contraria á tus sábios designios, ¡que tu divino espíritu me inspire y me corrija! Si la maravillosa hermosura de tus obras ha henchido mi alma, si á medida que me engolfaba en el trabajo destinado á glorificarte he buscado mi propia honra acá en la tierra; perdóname, perdóname con tu bondad y tu misericordia, y concédeme la gracia de que mis escritos proclamen tu gloria y contribuyan al bien de todos los hombres. ¡Alabad al Señor oh armonías celestes! y vosotros, los que entendeis

estas armonías ¡alabad al Señor! ¡Que mi alma adore á mi Criador toda mi vida! Por el Señor y en el Señor existen todas las cosas, así el mundo material como el mundo espiritual, todo lo que sabemos y todo lo que no sabemos todavia, porque mucho nos queda que hacer, que no dejamos concluido».

¿Qué te parece?

—Que no sé ya por qué golfos navega el lenguaje.

—No te dé cuidado, que no le pierdo de vista. Los poetas y filósofos que no alcanzaron á concebir una idea clara de Dios, léjos de desterrarlo de la naturaleza, poblaron los montes y los valles, los bosques y las cavernas, los rios y los mares, el cielo y el abismo, de una cáfila de dioses sin cuento; y cuando no adoraron el becerro de oro, adoraron los cocodrilos ó las cebollas de los huertos. Tanto repugna considerar la naturaleza como un libro de páginas en blanco, ó de mamarrachos sin sentido; que hasta los que están privados de la luz divina para poder leer en él la verdad, leen el error, pero leen. Ningun pueblo del mundo ha creido que ante las armonías y símbolos de la naturaleza, el supremo esfuerzo de la ciencia consistiese en cerrar los ojos, y taparse los oidos, y ahogar el grito de la conciencia. Repito lo que mil veces te he dicho: para obrar así, es nece-

sario estar ébrio de vanidad, y sobre todo, poco peso, poco peso.

Pues bien, ese perpétuo flujo y reflujo de los séres que como un inmenso rio proceden del manantial eterno para volver á él, en su trabajo constante, sin tregua ni reposo, va engendrando formas y colores que, sin repetirse jamás, permanecen siempre los mismos: no de otra suerte que ahora la superficie del mar, vista desde aquí, nos parece inmóvil é inalterable como la losa de un sepulcro, no obstante su agitacion perpétua y contínuo cambio en todos los instantes transcurridos desde el primer instante de la Creacion.

Hasta en los momentos en que la naturaleza nos parece como dormida y yerta, considera la rapidez con que somos arrebatados por el espacio, el trabajo interior de la vida y de la muerte, la incesante actividad del calórico, de la luz. de la electricidad, de la atraccion y repulsion, de eso que llamamos fuerza, y que para vosotros los materialistas, que no sabeis lo que es, lo explica todo.

¿Y qué dirémos de los séres animados? El movimiento es lo que principalmente revela su vida, lo que en el hombre revela su voluntad libre, las inclinaciones de su corazon, sus más recónditos pensamientos. El rostro, copia del alma, y sobre todo los labios y los ojos, están

dotados de una movilidad asombrosa. Cuando la atencion se fija en algun objeto, clavamos en él la vista, ó si el alma se absorbe contemplándose á sí misma, la inmovilidad del semblante y de los ojos, como cubiertos de un velo, indican que la vida se retira del exterior y se recoge, para concentrarse en lo más íntimo; pero cuando la imaginacion vuela como mariposa de pensamiento en pensamiento, los labios, los párpados, las pupilas, los casi imperceptibles movimientos de la frente siguen su caprichoso vuelo.

Ora nos hacemos todos ojos, ora caen desmayados los párpados, ora tiemblan y se ponen preñados de lágrimas, ora miramos de soslayo y con recelo, ora inclinamos la vista al suelo con humildad, ó con vergüenza, ó con hipocresía, ora la paseamos por todas partes con descaro ó con altanero dominio, ora la apartamos de la tierra para levantarla al cielo. El movimiento de las cejas y de la parte inferior de la frente completan la expresion.

Á veces la boca entreabierta retrata la inocencia y el candor, otras veces la abrimos toda con admiracion ó estupidez: el labio se contrae, se cierra, se tuerce, tiembla de cólera; ya circula por él la sonrisa, ya lo ensangrentamos mordiéndolo.

El anciano camina con paso débil y tardo, el

guerrero huella con firmeza y seguridad el campo de batalla, la niña tímida casi no se atreve á tocar con sus plantas la tierra, la coqueta se desliza como el aura emponzoñada por la blanda alfombra del salon, y el muchacho sale de la escuela corriendo y brincando más ligero que una ardilla. El charlatan menea los brazos como aspas de molino; quien los trae envarados, quien los dispone y mueve con estudiada afectacion: con ellos hacemos ademan de apartar los objetos que nos inspiran aversion ú horror: el deseo y el amor los adelantan hácia el objeto amado: con ellos indicamos, suplicamos, imperamos, amenazamos, bendecimos, imploramos á Dios.

Ya inclinamos el cuerpo con respeto, ya erguimos la cabeza, ya hincamos las rodillas.

Todos nuestros miembros parecen unas veces servidores y esclavos del querer enérgico de la voluntad, y otras veces, como exentos de su imperio, corre por todos ellos el temblor del miedo, ó con sus estremecimientos y convulsiones descubren las internas angustias y padecimientos del alma. Los dedos se crispan, erízanse los cabellos. Un movimiento reprimido, un imperceptible estremecimiento del labio ó de los párpados, un apreton de mano equivalen á veces á todo un discurso.

Nada demuestra tan evidentemente la fuerza,

la flexibilidad del lenguaje de accion como lo que sucede con los sordo-mudos reunidos en los establecimientos de enseñanza; pues sin necesidad de otro lenguaje se hablan y comunican perfectamente entre sí y con sus profesores, y este lenguaje natural es el único que ahora sirve de mediador para la enseñanza de la lengua escrita. M. Morel al visitar el Instituto de Colmar vió que los signos que allí empleaban los sordo-mudos eran los mismos que los que empleaban los del Instituto de París. En opinion de los directores de este Instituto, el lenguaje de los sordo-mudos no se limita á la pintura de acciones visibles, sino que se extiende á la expresion de ideas morales y abstractas, y de todos los afectos del alma.

En los pueblos meridionales el lenguaje de accion es altamente expresivo. Nadie ignora la aptitud de las italianos para la mímica: de la gesticulacion de los napolitanos cuéntanse cosas estupendas.

Si el lenguaje de accion comunica realce y nervio á la oratoria, no hay que decirlo. Para formarse una idea de la importancia que daban los antiguos á la elocuencia del cuerpo, basta pasar la vista por las delicadas y minuciosas observaciones de Ciceron, y principalmente de Quintiliano, que dedica á esta materia uno de los mejores libros de sus Instituciones. En el

dia exigimos en el orador más sinceridad y ménos arte: los patriotas de ogaño no se despechugan para manifestar al pueblo sus cicatrices, ni la travesura de nuestros abogados llega hasta el punto de presentar á la flaca humanidad de los jueces un hermoso desnudo, para desviar los ojos de la justicia de los ensortijados garabatos del escribano.

Lo que en la escena vale el lenguaje de accion nos lo mostró la Ristori: Mario y la Frezzolini suplen con él no pocas veces las pícaras jugarretas de la aporreada garganta. Nuestros actores suelen estudiarlo poco, y los actores franceses demasiado. Cuando se exagera, dándole más importancia de la debida, se convierte en caricatura. No quiero citar á nadie.

El baile pantomímico de grande espectáculo, todo él, no es sino un gran dislocamiento del arte; y á no ser por la música, las decoraciones, los trajes y principalmente las pantorrillas de gutapercha, perderia las dos terceras partes de sus aficionados. Sin embargo, la pantomima sola basta para darnos una idea bastante exacta de una accion dramática; y alguno que otro representante en determinadas situaciones expresa admirablemente los conceptos y afectos. Pero tales actores son *rari nantes in gurgite vasto.*

—Como dijo el fraile al ver nadar media docena de garbanzos en un gran perol de agua.

—En los bailes populares, que generalmente no traspasan, como los del teatro, los límites de su propia jurisdiccion, suele verse perfectamente retratado el carácter del pueblo. Nuestros contrapases y cerdanas y los bailes de las provincias vascongadas presentan un aspecto varonil, grave y decoroso, que contrasta singularmente con la gracia y molicie oriental de los bailes andaluces. Los bailes gallegos, á vueltas de su rusticidad y pesadez, descubren aquel natural bonachon de los tiempos de Maricastaña.

—Los gallegos no bailan: dan patadas. En cuanto á nuestro contrapás ampurdanés, no se que tiene de baile ni que gracia le encuentras. Negar la palma á los andaluces es bobería.

—Los bailes andaluces, en su forma nativa, bien que afeminados, conservan cierto decoro, y rebosan gracia; mas con las postilas y adiciones que les van poniendo los comentadores de Sevilla, y más que los maestros del arte, el depravado gusto del público, más son para vistos á cencerros tapados, que para ostentar sus galas en plazas y coliseos.

—Pues á los ingleses que son gente muy formal, les sacan de quicio las castañuelas.

—Los ingleses se vuelven locos por muchas cosas que se avienen muy mal con la severidad de carácter y cultura de que tanto se precian.

—¡Animo! repasa tus sermones, y enderézame ahora contra el baile, invencion del diablo, una de aquellas horripilantes filípicas que son la delicia de los Gerundios y beatas.

—No tomemos el rábano por las hojas. David bailaba delante del arca del Señor, y todavía en alguna de nuestras catedrales se conservan vestigios de que en épocas de más fé y de ménos refinamiento de costumbres, la Iglesia no se desdeñaba de admitir el baile en sus procesiones y solemnidades religiosas. Ya sabes la anécdota que se cuenta de los seises de Sevilla. En nuestras fiestas mayores, que datan de larga fecha, los obreros de la parroquia alquilan la música para los oficios divinos y para el baile. En muchas de nuestras aldeas no se desdeña el cura párroco de presidir las danzas, rodeado de los concejales y de los ancianos del pueblo.

—Ya; pero en el baile, como en los guisados, lo mejor es la sal, y si á mano viene, su poquito de pimienta ó mostaza. Obto por la polka íntima.

—¿Qué persona decente puede consentir que sus hijas vayan á maltratar el decoro en esas escuelas de inmoralidad é insolencia? Lo que no pasaba de un desahogo lícito, una recreacion honesta, vémoslo ya trocado en inmundo foco de corrupcion que da grima y asco. Enciéndese

el rostro de vergüenza al considerar que en la religiosa y culta Barcelona, en salones magníficamente decorados, que deberian ser templo del arte, hace gala de su desenvoltura y cinismo el descocado cancan de la chusma de París.

—No me gustan colores tan subidos; pero así, un poquillo de contoneo, y de aquel.....

—No lo tomes á chacota, no; porque esa desenfrenada licencia y desprecio del qué dirán revelan males muy profundos, que inficionan el corazon mismo de la sociedad. Como las per sonas juiciosas no traten de poner remedio, ya se propagará el contagio á los entoldados de nuestros morigerados artesanos, y luego á los más apartados villorrios y caseríos.

—¿Y qué?

—Nada. Todo es cuestion de pasar la vida más ó ménos divertidos.

—Así es.

—Peor es meneallo.

—Volviendo á lo que decíamos, reconozco que el movimiento es un medio de expresion muy poderoso, que por él descubrimos la existencia de fuerzas ocultas que gobiernan el universo y la vida. La observacion nos enseña que tanto la forma como el color son engendrados por el movimiento. Lo que no alcanzo á comprender es como la escultura y la pintura,

que carecen de este medio eficacísimo, pueden comunicar á sus obras tal grado de expresion. Estoy harto de oir que tal estátua, que tal ó cual figura carecen de movimiento y de vida. No dijera más Perogrullo.

En el día, para mover una estátua de Comendador, se necesitaria media docena de jayanes, y me quedo corto.

—No debes tomarlo tan al pié de la letra. En el paisaje de un famoso pintor, no cabe duda que la naturaleza parece animada por un soplo de vida: las hojas parece que se columpian y estremecen, las nubes pasan, las olas corren, la golondrina vuela. Y en un buen cuadro de batalla, entre las inquietas nubes de humo y polvo vemos agitarse los estandartes, vibrar y centellar las espadas, cruzar las balas, galopar los escuadrones; y el acometer, y el huir, y el caer, y el levantarse de los soldados y capitanes.

—No creía ser corto de vista, pero ya lo voy creyendo.

—En la estátua ¿no ves algunas veces como se hincha la musculatura, como el seno palpita, como se estremece el labio? ¿no parece que debajo de la helada superficie del mármol circula la sangre?

—¡Qué sangre ni que niño muerto!

—Oyeme, no te alborotes. Es cierto que ni

el pintor ni el escultor pueden emplear el movimiento real como medio de expresion; pero sí la representacion del movimiento.

—¿La representacion del movimiento? ¿Cómo?

—Sorprendiendo en un instante, aunque imperceptible en la muestra de un reloj, claramente percibido por la fantasía, que lo detiene y prolonga cuanto quiere, uno sólo de los innumerables y fugaces aspectos del cuerpo que se mueve. La memoria lo guarda, la imaginacion lo dibuja y completa, y la mano lo estampa en el lienzo ó lo esculpe en el mármol. Nadie tiene que preguntar si una figura de Velazquez anda ó está parada, si habla ó calla, si respira con desahogo ó con dificultad, si mira con atencion ó si sus ojos vagan distraidos; si la pierna tendida en el suelo junto al marco es de una persona que duerme, ó de una persona dispierta ó de un cadáver. Al contrario, en el cuadro de un pintor vulgar, al través de la correccion del dibujo y de la maestría del colorido, se descubre siempre el maniquí, la inmovilidad y entumecimiento de la muerte.

—No entiendo cuales son esos innumerables y fugaces aspectos del cuerpo que se mueve.

—Es lo más sencillo. Un mismo cuerpo en reposo puede presentarlos. Por ejemplo, aquel pino, desde aquí donde estamos, nos presenta una forma; visto de la parte opuesta, ó desde

cualquier otro punto en que nos situásemos, nos presentaria otra forma distinta. Imagínatelo en el centro de una esfera hueca. Desde cada uno de los puntos de la superficie interior de esta esfera que colocares tu ojo, te ofrececia el pino diversa combinacion de líneas, diverso dibujo. Si colocases un daguerreotipo, el resultado seria el mismo. No solamente serian diversos los dibujos, y tantos como puntos pueden concebirse en la circunferencia de la esfera; sino que igual diversidad resultaria en cuanto á las combinaciones de luz y sombras y colores. De modo que de un sólo objeto podrias sacar millares de imágenes, millares de copias, todas diferentes. Esta es la razon de que un mismo objeto pueda ser hermoso ó feo, segun el punto desde donde se mire, y de que la sola eleccion del punto de vista nos descubra la habilidad ó la torpeza del pintor. ¿Por qué el daguerreotipo, obrando mécanicamente, obedeciendo á leyes naturales, inflexibles, seguras, que no pueden errar ni mentir, yerra y miente hasta el punto de que muchas veces no se reconozca en el retrato á la persona retratada? ¿Has pensado en ello alguna vez? ¿Crees tú que, por mucho que adelante y se perfeccione el arte fotográfico, ha de poder jamás robar la palma á los retratos de Velazquez, de Van Dyck ó de Rafael?

—Nada tengo que oponer. Reconozco la importancia de la buena eleccion del punto de vista. Sé que, cambiando el punto de vista, cambia el plano visual, y por consiguiente, la forma del objeto. Pero no comprendo que relacion pueda tener todo eso con la cuestion de que estábamos tratando. Hablábamos del movimiento, y me pones el ejemplo de un cuerpo en reposo.

—Para los efectos de la vision, ya sea el objeto, ya el ojo del espectador quien se mueva, el resultado es el mismo. Así como puse el ejemplo del ojo dando vueltas al rededor del objeto, supongamos que, estando quieto el ojo del espectador, girase el objeto sobre sí mismo, ó cambiase de lugar; y tendríamos que, cambiando de la misma manera que ántes la relacion entre el ojo y el objeto, cambiaria igualmente el punto de vista, y por consiguiente, el plano visual, y el aspecto del objeto.

—Convenido. Así sucede que, navegando por la costa, parece que las montañas y pueblos son los que van pasando; ó cuando vamos metidos en un coche arrastrado por la locomotora, los palos del telégrafo y los árboles y las rocas parecen astillas que el huracan arrebata.

—Y á veces tomamos la ilusion por la realidad. A no haber corregido la razon los errores de los ojos, creeríamos que la Tierra estaba fija,

y que el Cielo con todas sus estrellas iba dando vueltas en rededor suyo.

—Y sin embargo, ahora mismo que nos parece estar muy quietos, vamos danzando por esos mundos de Dios con una velocidad de la que no puede darnos idea la más disparada locomotora.

—Pues bien, el cuerpo que se mueve cambia de lugar en el espacio á cada instante, y por consiguiente á cada instante, por más que la imaginacion lo divida y subdivida, presenta al ojo del espectador una nueva forma. El daguerreotipo no puede fijar ninguna de estas formas; pero la imaginacion del artista las coge al vuelo, y las fija.

—Corriente. Pero desde el momento en que consigue fijarlas en el lienzo ó en el mármol, desapareció el movimiento. La estátua que danza se está tan quieta como la que duerme.

—Pero danza, y conoces que danza. La dificultad consiste en saber elegir entre los millones de formas una sola, y robársela al tiempo. Mira aquel esparavan que se cierne allá arriba. La superficie negra que traza en la azulada bóveda del cielo se modifica incesantamente. Una sola pincelada de Velazquez produciria la ilusion del esparavan: lo que no es fácil es saber dar esta pincelada. Si tú ó yo la diésemos, es muy probable que en lugar

del esparavan saliese un elefante, ó una mosca, ó una mancha de tinta. Para representar un objeto en movimiento, es preciso distinguir, elegir, detener el punto de vista que huye con la velocidad del relámpago. Sólo la imaginacion de los grandes artistas puede hacer este prodigio. Y lo hace: no dudes que lo hace.

En un cuadro de paisaje las ramas de los árboles no se mueven, no se mueven las hojas ni las nubes, es cierto; pero el buen pintor no tiene necesidad de explicarnos si el céfiro sopla agradablemente, ó si corre desencadenado el devastador vendabal: harto lo dice todo el cuadro. En el cuadro histórico ó en la estátua, la actitud, el gesto, el semblante de los personajes, todo vive y habla, como vive y habla en la esfera de la realidad. Y, si cabe decirlo así, no solamente aparece en la representacion artística el movimiento físico, el movimiento de los séres corpóreos, sino tambien, y muy principalmente, el movimiento del espíritu. El pensamiento, los afectos, la voluntad de los personajes, allí están claramente significados, revestidos de cuerpo, convertidos en líneas y colores.

Ya ves como la imágen del movimiento, ya que no el movimiento mismo, ya ves como la ficcion del movimiento, ya que no la realidad, constituyen una parte importantísima de los medios de expresion de que disponen la pin-

tura y la escultura; y cómo para emtrambas artes no está cegada aquella riquísima fuente de inagotables formas y de inagotable belleza.

—¿Sabes en qué estoy pensando? En la incalculable variedad de perspectivas que incesantemente se ofrecen á la vista del que pasea ó viaja.

—Esta es una de las causas de lo mucho que nos distrae el paseo, y de lo mucho que descansa el espíritu, despues que el estudio le tuvo algun tiempo concentrado. El viaje no es más que un paseo al por mayor.

—Y el viaje en ferro-carril un verdadero mareo, una especie de embriaguez ó locura de la vista y de la imaginacion.

—Además de la riqueza de líneas y colores, nace del movimiento otro fenómeno, otro elemento de expresion en que debemos fijarnos.

—¿Cuál?

—El sonido. Los cuerpos, al chocar unos con otros, suenan: completamente insonoros pocos hay. ¿Quién sabe si ninguno? Lo cierto es, que áun aquellos que como la luz nos parecen completamente privados de sonoridad, se ve que ejercen en el sonido una influencia, que la física no podrá quizás explicar, pero tampoco negar. Un físico italiano, el Sr. Paroletti, hizo á principios de este siglo algunos experimentos que prueban dicha influencia.

Mr. Arnould y su amigo Mr. Trouessart observaron que, tocando el violin en una habitacion oscura, los sonidos eran más secos y opacos que cuando la habitacion estaba iluminada. Entrando y quitando repetidas veces la luz de la habitacion, observaron que cuando sacaban del violin notas agudas, el efecto de la presencia de la luz era mucho más rápido y sensible, que el producido por el tránsito de la luz á la oscuridad. La misma experiencia hicieron con las notas graves del violoncello, y les dió un resultado contrario: notaron que el efecto producido por la desaparicion de la luz era más sensible que el producido por su aparicion. En casi todos los tratados de psicología se consigna el hecho de aquel ciego que se representaba el color rojo por el mismo estilo que el sonido de la trompeta. Y los que no somos ciegos, calificamos los sonidos de *claros* ú *oscuros*, de *brillantes* ú *opacos*. Parece que en el silencio de la noche el sonido de los instrumentos y de la voz humana deberia ser más duro, y no obstante es más suave que á la luz del dia: el sonido del trueno es más sordo.

Ninguna forma visible tiene el poder de agitar nuestro ánimo con la energía del sonido. El trueno amedrenta á los hombres y á los animales más que la hosca nube y la súbita

luz del relámpago. La oscuridad de la noche es imponente, el miedo transforma en lobos y ladrones que nos están acechando los bultos informes de las plantas; pero el rumor de las propias pisadas ó del ligero roce de una rama hiela de pavor el ánimo del receloso ó distraido caminante. Cuando al cruzar por el monte solitario se levanta impensadamente de tus pies una bandada de perdices, te asustas, y te ries del susto. Al describir el rayo que hiende la encina, la fuente ó la cascada, el rio que se desborda, el terremoto que arrasa una ciudad, el incendio que la devora, el volcan que derrama sus corrientes de lava hasta la llanura, el huracan, la tormenta, la batalla, el asalto ó el combate naval, la corrida de toros, el regocijo popular, la noche de invierno, la salida del sol, la vuelta de la primavera, ningun poeta cierra sus oidos á las misteriosas voces de la naturaleza, que penetran y vibran en las profundidades del alma con más fuerza que la luz del sol en los ojos. Tú mismo, al hablarme esta tarde de la tormenta del golfo de San Jorge, no echaste en olvido los crugidos de la nave.

El hombre, combinando y dirigiendo por medio de su industria los ruidos informes de la naturaleza inanimada, los transforma en sonidos agradables y expresivos, inventa los ins-

trumentos de música, y convierte la madera de las selvas, los metales de la tierra, las membranas de los animales, en lenguas de su entendimiento y de su corazon. Anima los bosques con el caramillo del pastor, regocija la aldea con el tamboril y la gaita, celebra con la lira la victoria olímpica, alegra el banquete del señor feudal con la gralla del trovador, enciende los pechos del caballero y del bridon con el estrépito del parche y la aguda voz del clarin, anuncia las alegrías y tristezas de la vida y las esperanzas del cielo con los clamores de la campana, hinche de armonía las bóvedas del templo con las cien voces solemnes del órgano, que Dios escucha y bendice desde el trono inmutable de su gloria.

Si comparamos las lenguas del Norte con las del Mediodia, parece indudable que la sonoridad de las unas y la dureza de las otras corren parejas con la mayor ó menor serenidad del cielo, y con la mayor ó menor viveza de la luz, y con su presencia más ó ménos prolongada. La lengua italiana y la española son, en punto al sonido, más *claras* que la inglesa ó la alemana. En italiano y en español los cinco sonidos limpios y distintos de las vocales no están oscurecidos por sonidos intermedios y sordos: las sílabas compuestas de muchas consonantes son poquísimas. Sin salir de España,

los que vivimos en las provincias del Norte no pronunciamos las vocales con la misma limpieza y claridad que los naturales de las dos Castillas ó de Andalucía. Los catalanes pronunciamos las vocales más oscuras que los valencianos y los mallorquines: las vocales del Ampurdan se parecen á las francesas; las del valenciano á las castellanas. A un oido castellano algo fino bástale la sola pronunciacion de la *e* para distinguir á un catalan á tiro de legua.

No pretendo exajerar las consecuencias de estos hechos, ni medir por los grados de latitud geográfica la sonoridad de las lenguas, cuando son tantas y tan diversas las causas que contribuyen á su formacion y modificaciones: solamente me propongo dejar sentado, que los datos de la experiencia nos inducen á creer, que la cualidad del sonido no es del todo extraña á la presencia ó ausencia de la luz.

El sonido contribuye en gran parte á reforzar las impresiones que por medio de las formas y colores nos causa el espectáculo de la naturaleza. Los misteriosos rumores del aire al rebullirse entre las hojas, las ráfagas que de cuando en cuando pasan silbando ó bramando, estos como gemidos plañideros que suben del fondo de aquel torrente, no son indiferentes al placer de que disfrutamos ahora en este sitio; y este conjunto y diversidad de sonidos que se

mezclan y confunden, este concertado clamor de la naturaleza inanimada, no hay que dudarlo, completa y da la última mano al delicioso cuadro que delante de nuestros ojos se descorre.

Y pasando ahora á la naturaleza animada, ¿no te conmueven los lamentos de las tórtolas escondidas dentro de aquellas encinas, y que tan dulcemente acompañan nuestra conversacion? ¿No te parece que faltaria algo á este paisaje, si de pronto enmudecieran los grillos y chicharras, y estos imperceptibles insectos que revoltean con mil variados giros al rededor de nosotros?

—El run run se lo perdono; pero los cachetes que de cuando en cuando tengo que soplarme, creo yo que están de sobra. Mira, mira como el perro se sacude las orejas. Particularmente esta condenada abeja que me está probando la paciencia, te confieso que no me hace gracia. De balde se la regalo al primer poeta bucólico que la atrape, y un panal de miel encima.

—Los mugidos del toro, el relinchar de los caballos, y hasta el rebuzno de aquellos famosos regidores, autor, como la hermosura de Helena, de sangrientas discordias, ¡qué animacion no dan á las praderas! ¡Cuán agradablemente resuenan en la concavidad de los montes

los balidos de las ovejas! ¡Qué espantoso el rugido del leon en el desierto!

—¡Zambomba! Con tan encumbrado personaje, no señor, no quiero migas.

Dispiértenme las aves
Con su cantar sabroso no aprendido.

Pero declaro fuera de la ley á la nubada de gorriones que me despabilan y asordan todas las mañanas con su garla endiablada. A los mochuelos y demás pajarracos nocturnos les declaro exentos, por lo que nos divierten cuando desde el terrado de tu casa les hablamos mochuelamente y nos contestan. En cuanto á la trompetería de mosquitos que me está trompeteando á roso y velloso, cargue el diablo con ellos. A las señoras ranas les perdono las cencerradas, y vivan mil años, siquiera por haber inspirado á Aristófanes una tan famosa comedia.

—¿Y eso dice un demócrata?

—¿Qué demonios tiene que ver la democracia con las ranas?

—¿Dime por tu vida si existe nada comparable con aquel dulcísimo coro de ruiseñores que todas las noches acudia á los álamos del torrente, atraido por la luz de nuestra ventana, mezclando sus deliciosísimos gorjeos con las notas del piano? ¿Qué es ver como hinchan la

garganta, y como despiden por el arpado piquillo aquel torrente de voz sonora, que graduan, y prolongan, y quiebran de tan diversas maneras?

De ahí sin duda le vino al hombre la idea de la música.

—¡Qué disparate! No hay instrumento de música cuyo timbre pueda competir con el pico de las aves; pero tampoco la voz del ruiseñor puede expresar lo que expresa una melodía de Bellini. No creo que los ruiseñores fuesen los maestros de Palestrina y Mozart, ni que la Malibran aprendiese nada de los jilgueros. El himno con que las aves saludan la salida del sol, ó el fragor del trueno, ¿qué tienen que ver con la sinfonía pastoral de Beethowen? Y cito esta sinfonía, porque en ella se oye, como en otra ninguna, la canturia de las aves y el estruendo de la tempestad. Las melodías, los acordes, los tonos, los ritmos, la admirable combinacion de los instrumentos, y sobre todo, aquella divina urdimbre, aquel lazo misterioso que une los átomos formando fibras, y con las fibras miembros, y con los dispersos miembros un sólo cuerpo, en una palabra, el alma que en este euerpo infunde la vida, ¿son un remedo del canto de los pájaros, ó una gran concepcion del alma de Beethowen, ó por decir mejor, aquella *memoria perdida*, aquel divino recuerdo?

De no perecedera
Música, que es la fuente y la primera?

—¿De quién son estos versos? Oigo campanas, y no sé donde. Por vida del otro jueves, si tengo yo más sabida y rumiada la tal oda á Francisco Salinas que el Padre nuestro.

—No es mucho ponderar.

—¿A qué viene esa risita? ¿Crees por ventura que no sé el Padre nuestro?

—Como no te hace ninguna falta...

—Hombre, voy á confesarte una debilidad mia. Mi pobre madre, que en paz descanse, me lo hacia rezar todas las noches al acostarme. Conservo esta costumbre como un precioso recuerdo.

—Y un talisman precioso. Dame un abrazo, así, muy apretado. No digo que mueras fraile; más yo te lo fio, no morirás ateo.

—¡Cáspita con la tal oda! ¡Y que buenos palmetazos me cuesta! ¡Toma! Como que la recité de cabo á rabo en unos exámenes públicos. Al bueno de mi padre se le caia la baba escuchándome.

El aire se serena
Y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
La música estremada
Por vuestra sabia mano gobernada.

A cuyo son divino
El alma, que en olvido está sumida,
Torna á cobrar el tino
Y memoria perdida
De su orígen primero, esclarecida.

—Yo espero que con el tiempo te enseñará la experiencia la profundidad de estas palabras. Como tengas algunas debilidades por el estilo de la que has contado, y como te aficiones á la lectura de los buenos modelos de nuestra literatura, espero de la misericordia divina que el *tornar á cobrar el tino* será obra de pocos dias. Atiende á lo que dice la siguiente estrofa completando el pensamiento de la anterior.

Y como se conoce,
En suerte y pensamiento se mejora:
El oro desconoce
Que el vulgo vil adora;
La belleza caduca engañadora.

Esta es la divina mision de las bellas artes, dóciles y humildes servidoras de la religion: desasirnos de lo que nos degrada, hacer que *el alma se conozca;* porque dado este gran paso, no dudes que ha de *mejorarse en suerte y en pensamiento.* Yo no sé que hayan dicho más, ni tanto, todas las obras de estética publicadas en Alemania y fuera de Alemania. Sigamos los sublimes vuelos del alma del poeta.

Traspasa el aire todo
Hasta llegar á la más alta esfera,

Y oye allí otro modo
De no perecedera
Música, que es la fuente y la primera.

Esto mismo con muy sencillas palabras dijo á Litz, despues de haberle oido, nuestro venerable padre Pio IX.

—Deja. A ver si recuerdo las demás estrofas.

Y como está compuesta
De números concordes, luego envia
Consonante respuesta,
Y entre ambos á porfia
Se mezcla una dulcísima armonía.

Aquí el alma navega
Por un mar de dulzura, y finalmente
En él ansí se anega,
Que ningun accidente
Extraño y peregrino oye y siente.

—¿Qué artista ha descrito con tan verdaderos colores el mágico efecto de la belleza? ¿Qué filósofo con tan pocas palabras ha dicho más ni mejor acerca del poder y fuerza de la abstraccion? ¿Quién ha penetrado tan hondamente el sentido de las divinas armonías del universo, con que Dios nos está hablando sin trégua de las cosas del cielo?

¡O desmayo dichoso!
¡O muerte que das vida! ¡ó dulce olvido!
¡Durase en tu reposo
Sin ser restituido
Jamás aqueste bajo y vil sentido!

—Deja que concluya.

A este bien os llamo
Gloria del Apolíneo sacro coro,
Amigo á quien amo
Sobre todo tesoro,
Que todo lo visible es triste lloro.

—Ese *Apolineo* me da cien patadas.

—¿Por qué?

—Porque es lástima que el señor Apolo se meta de rondon donde no le llaman. No creas por esto que pretenda dirigirle un cargo á Fray Luis de Leon. Lo admirable es que en esta y en algunas otras de sus mejores composiciones poéticas hubiese acertado á librarse del imperio de la moda, que en aquel tiempo hacia poco ménos que sinónimas las palabras mitología y poesía. Pero, dejando en paz al buen Delio, yo tambien te llamo, amigo mio, á este bien inefable. Créeme, la naturaleza pierde todos sus encantos vista con ojos materialistas: la vida es una pesadilla horrible para los que detrás de la muerte no veis más que la nada. Robais al hombre toda poesía, todo consuelo, toda verdad robándole su más precioso tesoro, la esperanza. El vicio, el crímen, los males todos, hijos del pecado, yerguen la orgullosa frente, y la pasean por el mundo. Si la nada fuese el desenlace del drama, ¡qué horrible drama! ¿Qué sería entónces la muerte sino el triunfo defini-

tivo, eterno, del mal, y el complemento y colmo de todas las iniquidades del mundo?

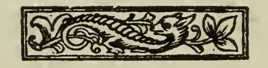
—Basta de sermon, y acabemos. Allá va la última estrofa.

¡Oh suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oidos,
Por quien al bien divino
Despierten los sentidos,
Quedando á lo demás adormecidos.

—Procura que tan buen deseo no caiga en saco roto. Si consigues conservar viva su hermosa llama dentro del corazon, yo te aseguro que ha de valerte más, y ha de enseñarte más literatura que los voluminosos tratados de La Harpe y Batteaux.

—Música celestial. Vámonos cuesta abajo, que no estoy de humor para andar á puntapiés con los guijarros y traidoras raíces, como anoche. No bajan de ciento las cortesías que hice.

—¡Anda! comienza á menear las tabas, que ya te sigo.





DIÁLOGO IV.

Timbre, tono, duracion é intensidad del sonido-Melodia-Ritmo— Armonia—Relacion del sonido con los afectos—La música no expresa ideas—De los signos que expresan afectos y belleza—La palabra es el lenguaje más perfecto.

Digimos que el sonido era un medio de expresion muy superior, dentro de cierta esfera, á la forma visible y al color. Vamos por lo tanto á analizar el sonido. Hay que distinguir en él cuatro cosas: el timbre, el tono, la duracion y la intensidad. De todo esto depende su fuerza expresiva.

—Como no me expliques el sentido de estas palabras, me quedaré en ayunas.

—El *timbre* es cierta cualidad general del sonido que no sé como definir, ni creo que pueda ser definida. Pero tampoco hace ninguna falta la definicion; es pura cuestion de oido. Por el

timbre distinguimos el sonido que resulta del ehoque de una piedra, del que resulta del choque de un cuerpo blando ó líquido; el sonido de una campana, del de una flauta ó de un clarin; el sonido de una campana ó de una flauta, del de otra flauta ú otra campana; la voz de la tórtola, de la del ruiseñor; la voz de un hombre, de la de otro hombre. Todos los instrumentos de música y todas las voces se distinguen unos de otros por el timbre; ya los de una especie de los de otra especie distinta, ya los de una misma especie entre sí, y de esa diferencia de timbre depende ántes que todo la bondad de la voz ó del instrumento de música. La misma composicion musical, tocada por un mismo artista en un magnífico piano Erard ó en un mal piano, no produciria el mismo efecto: una melodía, tocada en el mismo tono por la flauta ó el violin, cantada por una voz de tiple ó por una voz de contralto, por una voz fresca y vibrante ó por una voz dura ó cascada, no parece la misma; y es preciso ser muy inteligente para gustar más de un gran cantor de mala voz, que de un cantor mediano ó malo, pero de voz excelente. Esta es una de las razones porque en el teatro vemos con harta frecuencia coronar de aplausos á cantores que no lo merecen, y en cambio poner en duda ó negar el mérito de grandes artistas. Una buena voz suele encontrar

en el mercado más salida que el mejor método de canto. Una instrumentacion estrepitosa y sonora es medio de que suelen abusar los compositores sin génio ó sin conciencia, para encubrir la pobreza de conceptos, ó la falta de inspiracion. Algo parecido sucede en el recitado dramático y en la oratoria: el actor y el orador dotados de una voz argentina y robusta tienen mucho adelantado para dominar al vulgo, y áun á los que no son vulgo; porque hay voces cuyo timbre, además de recrear el sentido, penetran hasta el alma, y otras que se despegan y desgarran los oidos.

Distínguense tambien unos sonidos de otros por el *tono*; y esta diferencia, apreciada por la música de una manera rigorosa y precisa, da lugar á la escala musical. El choque de dos cuerpos produce siempre el mismo tono, y por consiguiente lo mismo sucede en algunos instrumentos de percusion, como la campana ó el tímpano; pero todos los demás instrumentos y la voz del hombre y de los irracionales pueden dar sonidos más ó ménos graves, más ó ménos agudos, y recorrer entre el tono más agudo y el más grave una extension mayor ó menor. Por otra parte, voces é instrumentos de diversa especie y diverso timbre pueden dar el mismo tono ó nota musical. Por consiguiente, la diferencia entre el timbre y el tono está al alcance

de los oidos más torpes. La voz humana y algunos instrumentos de cuerda pueden pasar de un tono al otro insensiblemente, á la manera que en el arco iris no se distingue ninguna línea que separe un color de otro color; pero los instrumentos de viento y los de percusion no pueden verificarlo. Por esto quien canta ó toca el violin puede desafinar; al contrario, el flautista puede dar una nota falsa, el pianista puede pulsar mal una tecla, uno y otro pueden dar una nota en lugar de otra; pero no pueden desafinar, como no puede hacerlo el que toca la campana ó el tambor. Seria el instrumento mismo el que en todo caso pòdria estar desafinado.

De la acertada sucesion de tonos ó notas musicales resulta lo que se llama *melodía.* Así como con piedrecitas de diversos colores pueden formarse hermosos dibujos, de la misma manera con los sonidos de diverso tono pueden componerse deliciosas melodías. Colocando unas piedras al lado de otras, siguiendo un órden, un modelo intelectual, casando de este modo ó del otro los colores, fórmase un conjunto, una superficie que se extiende en el espacio, y resulta un buen cuadro de mosaico ó un mal cuadro; colocando unas notas al lado de otras, siguiendo tambien un órden, un modelo intelectual, casando de este modo ó del otro los tonos, fórmase un conjunto, una série

que se extiende en el tiempo, y resulta una buena melodía ó una mala melodía. Así como de la combinacion de cinco líneas rectas pueden resultar muchas figuras perceptibles á la vista, de la combinacion de cinco notas musicales pueden resultar muchas figuras perceptibles al oido. *Do-mi-sol-mi-re* forman un conjunto distinto del que forman *re-mi-sol-mi-do*, ó *sol-mi-re-mi-do*. De manera que así como con los siete colores del íris puedo formar un sinnúmero de combinaciones, y con sólo siete letras puedo componer millares de millares de palabras; así tambien con las siete notas de la escala podré componer millares de millares de melodías.

Hemos dicho que tambien se distinguen los sonidos unos de otros por su *duracion*. Una línea puede prolongarse más ó ménos en el espacio: de la misma manera un sonido puede prolongarse más ó ménos en el tiempo, es decir, puede durar más ó ménos tiempo. Una línea puede cortarse, interrumpirse; y lo mismo puede hacerse con el sonido. Cantidades mayores ó menores de espacio pueden separar un cuerpo de otro cuerpo; cantidades mayores ó menores de tiempo pueden separar un sonido de otro sonido: lo que es el vacío con respecto á la materia, es el silencio con respecto al sonido. Si en el espacio no distinguiésemos líneas y colores, resultaria el cáos; si contínuamente

oyésemos un mismo sonido, sin interrupcion, sin alteracion de tono, resultaria tambien el cáos. En el primer caso no veríamos nada; en el segundo no oiríamos nada. El matemático, que expresa con números las cantidades de extension ó de espacio, puede tambien expresar con números las cantidades de duracion ó de tiempo. Así como un cuerpo puede estar colocado á más ó ménos distancia de otro cuerpo, así un sonido puede estar colocado á más ó ménos distancia de otro sonido: así como puedo contar los soldados de una compañía formada, así puedo contar los golpes que da el péndulo del reloj. Con cinco piedrecitas del mismo color, pero de diverso tamaño, ya combinándolas de distinta manera, ya colocándolas á mayor ó menor distancia respectiva, puedo trazar en el espacio mil diversas figuras, hermosas ó feas: con cinco notas musicales del mismo tono, pero de diversa duracion, ya combinándolas de distinto modo, ya separando sus respectivas distancias por intérvalos mayores ó menores de silencio, puedo trazar tambien en el tiempo mil diversas figuras, hermosas ó feas. Pues bien, de la acertada combinacion de tiempos, es decir, de mayores ó menores cantidades de sonido y de pausas ó momentos de silencio, nace lo que llaman los músicos *ritmo de tiempo*. Con el tambor ó la campana, incapaces de

melodía, marcamos perfectamente el ritmo de tiempo.

El ritmo de tiempo es con respecto á la música lo que la delineacion con respecto á la pintura ó á la arquitectura, es el contorno y diseño de la composicion musical. Y no habria inconveniente en comparar la melodía con el colorido. La palabra *tono* en música, en pintura y en literatura expresa una cosa muy parecida. No es de extrañar, por lo tanto, que el músico nos hable del *corte* de las frases, del *dibujo* y de las *líneas* de una sinfonía, del buen ó mal *colorido*, del claroscuro, etc., y que por su parte el pintor nos hable de *tonos* y de rasgos y toques más ó ménos *acentuados.* La estructura de un edificio es enteramente igual á la de una gran sinfonía. Así como en el edificio distinguimos unas grandes masas de otras grandes masas, y dentro de estas otras menores, y líneas, y huecos de diversos tamaños, y la ornamentacion, y las piedras sillares; lo mismo sucede en una sinfonía en que unas partes se distinguen de otras por su extension, por el tono dominante, por el ritmo, y dentro de cada una de estas partes distinguimos otras de menor extension, y cambios de tono y de ritmo, y luego períodos musicales, y frases, y huecos ó momentos de silencio, y ornamentacion, y notas, y compases, que son como las piedras geométricamente cortadas del

grande edificio: piedras que en la música suelen presentar una riqueza extraordinaria de labor, que no oscurece el conjunto. A veces la composicion musical forma como un mosaico en que las piedrecitas se tocan unas con otras; otras veces está compuesta de grandes masas y perceptibles distancias, como las constelaciones que en el espacio del cielo forman los astros.

Por último, en el sonido debe distinguirse la *intensidad*, esto es, su mayor ó menor fuerza. Dos sonidos de un mismo timbre, de un mismo tono y de la misma duracion, pueden distinguirse uno de otro por la mayor ó menor fuerza con que hieran el oido, fuerza que probablemente guarda una exacta correspondencia con la extension del sonido en el espacio, puesto que un sonido fuerte se oye á mayor distancia que un sonido débil.

La música tiene muy en cuenta la respectiva intensidad de los sonidos. Bien que no pueda apreciarla con la misma rigurosa exactitud con que aprecia el tono y la duracion, distingue no obstante las notas fuertes de las débiles, y los diversos grados de *forte* ó *piano*. De la buena combinacion de sonidos fuertes y débiles nace lo que se llama *ritmo de acento* y *acentuacion*; y de la buena combinacion de fortes y pianos, el claroscuro. Si representamos la nota fuerte con una letra mayúscula y las notas débiles con le–

tras minúsculas, es claro que la frase *A-b-c-d* formará un conjunto diverso del que resultaria de estas otras combinaciones *a-B-c-d*, *a-b-C-d, a-b-c-D,* y que su efecto seria tambien muy diverso.

Hemos dicho que el ritmo de tiempo constituia el diseño de la composicion musical: el ritmo de acento puede decirse que indica los gruesos y perfiles de la línea. No se engaña el instinto del pintor al considerar que en la línea cabe mayor ó menor *acentuacion*. La propiedad de esta expresion es exactísima. Los gruesos de la línea equivalen á las notas fuertes, y los delgados perfiles á las notas débiles. Cuando el dibujante *carga* un poco la mano acentúa la línea de la misma manera que el cantor acentúa el sonido al *cargar* la voz. Uno y otro dan realce y expresion al diseño.

El timbre, el tono, la duracion, la intensidad, todo contribuye notablemente á la fuerza expresiva del sonido. Por esto, la música que siguiendo un modelo intelectual, regula todas estas cosas y las une y combina, dado que no puede hablar el alma con formas visibles, habla no obstante con formas invisibles, que la imaginacion ve deslizarse como las sombras de encantadores sueños, yéndose el corazon tras ellas sin poder resistirlo. Las impresiones de la música penetran en nosotros más hondamente que

las de las artes plásticas. El cuadro, la estátua, la catedral, inmobles, ocupan en el espacio un lugar distinto del que nosotros ocupamos; medimos con la vista la distancia que nos separa, pero la melodía, en alas del ritmo, parece que huye del espacio para acometer al alma, y ceñirla, y llevarla tras sí, bien como cuando á las orillas del mar llega rodando la ola que nos sorprende, y nos coge, y nos arrebata, y nos traga.

—A pesar de que no tengo de músico más que aquel poco que, si no miente el refran, tenemos todos, me parece haberte comprendido. ¿Y el movimiento nada tiene que ver con la música?

—Para que te convenzas de si tiene que ver ó no, basta que consideres la natural y estrechísima union de la música con el baile. Un cuerpo, al moverse, pasa de un punto á otro punto del espacio, y esto no podria hacerlo sin emplear algun tiempo mayor ó menor. El soldado que anda, al par que va trazando en el suelo una línea dividida en partes iguales, indicadas por la huella de sus pasos, va trazando otra línea idéntica en el tiempo, dividida en un número equivalente de partes: á la vez que *mide* el espacio, *mide* el tiempo. Y como la música hace esto mismo por medio del ritmo, de aquí el perfecto acuerdo entre el movimiento de un cuerpo y lo que podemos llamar movimiento del tiempo ó

compás en la música. Si en igual cantidad de tiempo el soldado recorre una distancia más larga, muévese con más rapidez, y es mayor el número de pasos; si en igual cantidad de tiempo se suceden más compases y más notas dentro el compás, el movimiento de la composicion musical es tambien más rápido, más vivo. Pero no tenemos necesidad de fijarnos en estas menudencias. Cuando, yendo por la calle, acierta á pasar una música militar, los piés siguen maquinalmente el ritmo de la composicion musical: tenemos que hacernos violencia, ó que andar muy absortos y distraidos, para seguir un paso distinto del que señala la música. Hasta el niño de teta en los brazos de la niñera sigue con los suyos tiernecitos, y con los ojos, y con el cuerpo, todo el movimiento del compás. La banda y la chiquillería, y la turba, y los soldados, y los caballos, todo parece empujado por una fuerza secreta que todo lo arrastra, y todo sigue un concertado movimiento, que la vara del tambor mayor va describiendo ufanamente en el aire. Tiende tus ojos por el espacioso coliseo, contempla aquella legion de diablos iluminados por las rojas luces de bengala, y verás como el ordenado desórden de la galop infernal se precipita y desborda al impulso de la batuta mágica del director de orquesta, que gesticula, y suda, y parece poseido tambien

de un invisible espíritu que lo atormenta y avasalla. Este espíritu invisible es el ritmo.

—Nada has dicho de la armonía. ¿Es lo mismo que melodía?

—No: la armonía es resultado de la combinacion de sonidos diversos, de notas musicales diferentes, pero concordes, que suenan simultáneamente, percibiéndolas el oido como un sólo sonido compuesto. Pulsa en el piano juntamente las notas *do mi sol do*, y el oido percibirá un sonido compuesto, que le contenta y satisface; pero en lugar del *mi* pulsa el *re*, y quedará rota la armonía. La armonía es la que hace de las cien voces del órgano una sola voz, la que funde en un sólo conjunto las cien voces de la orquesta y las cien voces de los cantores, la que entreteje y liga los cien ritmos, las cien melodías de una magnífica composicion musical en un sólo ritmo y una sola melodía, que es como el centro de un grandioso y complicado sistema planetario. Y como la armonía resulta del buen acuerdo y buena proporcion de las partes de un todo, hé aquí porque razon el lenguaje humano, expresion del buen sentido de la especie humana iluminado por Dios, hable en todas las lenguas de la *armonia* de los colores del íris, de la *armonía* de un edificio ó de un cuadro, de la *armonía* del alma ó de las acciones de un hombre, de la *armonía* de una socie-

dad humana, de la *armonía* de los astros, de la *armonía* de la creacion toda, que proclama á voz en grito la unidad de un Sér Creador, y publica su gloria. Por lo tanto, cuando la Sagrada Escritura nos dice que los cielos y la tierra cuentan la gloria del Señor, la hermosísima frase poética no es más que la corteza y vestido de una profunda verdad científica y divina. Decir, como en suma venís á decirlo los materialistas, que la armonía es obra de la casualidad, que el órden puede ser un resultado natural de la anarquía, es un absurdo que la razon condena, una afirmacion sin sentido. Tanto valdria querer probarnos que Rossini es un mito, y el *Guillermo Tell* un resultado del choque de unas cuantas personas y violines y trompones que la casualidad ha juntado en un teatro de Barcelona, y que otra casualidad ha juntado en un teatro de San Petersburgo ó Nueva York.

—Dejando aparte tu conclusion de sacristía, porque no quiero dar pié á una digresion que nos extraviaria demasiado, me parece haber comprendido en que consiste el timbre, el tono, la duracion y la intensidad del sonido, y por lo tanto, qué es lo que debe entenderse por melodía, ritmo de tiempo, compás, ritmo de acento y armonía. Adelante.

—La relacion del sonido con los afectos del ánimo es tan natural como la de la forma visi-

ble y del color. Hé aquí porque el lenguaje de la música es universal, no ménos que el de la arquitectura, de la escultura ó de la pintura. Ninguno de estos lenguajes puede ser traducido. Unos pueblos los entienden más que otros, y lo mismo sucede con las épocas y los indivíduos. Hay organizaciones mejor dispuestas que otras, y sobre todo una buena educacion artística desenvuelve prodigiosamente las buenas disposiciones naturales; pero, poco ó mucho, todo el mundo los entiende. Las excepciones son rarísimas; y si algunas existen, como es indudable, debe atribuirse, ó á defectos de organizacion, ó al influjo de una educacion exclusiva ó viciosa, ó á los estragos de una vida corrompida, ó de un materialismo grosero, que seca las fuentes del sentimiento. Puede suceder tambien que la vida artificial del filósofo que apénas desciende de las regiones de la abstraccion sea causa de este fenómeno. Cuando los lazos que unen al alma con el mundo exterior quedan rotos, nada tiene de particular que el lenguaje de la forma sensible enmudezca. Por esto, tratándose de personas que carezcan completamente de gusto y buen sentido para las artes, es mucho más fácil encontrarlas entre los hombres de ciencia, que entre el vulgo. Kant, por ejemplo, dice de la música tan garrafales despropósitos, que no los dijera un niño

de la doctrina. Parece imposible que viviese en la patria y en el siglo de Mozart, Haydin y Beethowen, y más imposible todavia, que tan poca mella le hicieran algunas de las más hermosas páginas del sublime Platon. En este punto habria dado más pruebas de verdadero filósofo, desconfiando más de sí mismo, y respetando algo más el fallo del sentido comun.

—Entónces, ¿cómo se explica que sea tan filarmónico y tan amigo de todas las demás bellas artes el cristianismo? ¿El cristianismo que degrada la materia y quisiera aniquilarla, y manda tapiar á cal y canto todas las puertas de los sentidos?

—Es una exageracion ó una calumnia. El Credo nos dice que Dios crió el *mundo*, habla de la resurreccion de la *carne*, afirma que Nuestro Señor Jesucristo *tomó carne humana*, *padeció*, *murió* y *resucitó*: en el Padre nuestro pedimos á Dios el *pan* nuestro de cada dia, esto es, el mantenimiento del *cuerpo* y del alma, y que nos libre de *todo mal*, esto es, así del mal *físico* como del mal *moral*; y comulgar es recibir el *verdadero cuerpo* y alma de Nuestro Señor Jesucristo. Si esto es rebajar y aniquilar la materia, confieso que no entiendo el castellano. Yo no conozco ningun Sacramento, no conozco ninguna ceremonia de la Iglesia en que la materia, la forma sensible, no ocupe su lugar pro-

pio. Antes bien, la Iglesia ha tenido que condenar varias veces graves errores de los que, bajo un concepto ú otro, intentaron proscribir el culto externo, acusándolo de material y grosero.

—Ya me pesa de la interrupcion, porque veo que fácilmente nos enzarzaríamos. Volvamos al sonido.

—El órgano vocal del hombre es un instrumento de música perfectísimo, que á todos excede y aventaja. Ningun sonido de la naturaleza posee la fuerza expresiva de que está dotado el sonido de la voz humana: ningun ruiseñor, ningun instrumento de música puede ni podrá nunca como el labio humano comunicar á una melodía aquella vibracion inefable, aquel ardor divino que tan directamente nace del alma, y que tan profundamente la penetra. Cuando se quiere ponderar la fuerza expresiva de un instrumento, se dice que *canta*.

El suspiro, el gemido, el sollozo, el grito de alegría, de admiracion, de terror, de espanto, revelan la emocion profunda con la rapidez del rayo que alumbra y abrasa. Ni la melodía, ni el lenguaje articulado, en cuanto á la expresion sintética, espontánea y rápida de los afectos, pueden competir con el simple grito del corazon.

Luego el llanto y la risa, la tristeza y la alegría, el temor y la esperanza, el entusiasmo y la ironía, todos los sentimientos, todas las pa-

siones, tienen sus tonos, sus ritmos, su acento propios. Todo el arte de la música, y principalmente de la música dramática, estriba en adivinar aquellos tonos, aquellos ritmos, aquel acento, y en modelarlos artísticamente, sustituyendo su forma vaga, espontánea, sintética, instantánea, real, con otra forma precisa, reflexiva, analítica, ámplia, ideal.

—Veo que no me hablas más que de afectos. ¿Por qué no de ideas? ¿No las expresan tambien la música y el grito, es decir, el sonido inarticulado?

—Es un error vulgar. La música no expresa ideas.

—¿Y en la ópera?

—La palabra y la música son las que nos dan idea del argumento y de las diversas situaciones. De las situaciones exteriores é interiores de los personajes nacen afectos; la palabra y la mímica expresan estos afectos, y la música, como despreciando el pensamiento, realza, hermosea, idealiza dicha expresion.

—Entónces ¿por qué se habla tanto de conceptos musicales?

—Porque realmente existen. Las modificaciones y combinaciones del sonido, que dan por resultado la melodía, el ritmo de acento, el ritmo de tiempo y la armonía, son realmente formas que el entendimiento concibe. El en-

canto de la música aumenta considerablemente cuando la inteligencia puede recorrer sin extraviarse el intrincado laberinto de estas formas, siempre y cuando el esfuerzo de atencion y abstraccion no llegue hasta el extremo de cerrar al corazon sus entradas. De suerte que unas veces no saboreamos toda la belleza de la composicion musical por ignorancia del arte, y otras veces por analizarla demasiado, y no abandonarnos confiadamente á la corriente de las impresiones. Por una parte encontramos profesores de música que, conociendo profundamente el mecanismo del arte, parecen sordos á las más sublimes bellezas, y forman juicios desacertadísimos, por atender más á la anatomía que al alma de la composicion; y por otra parte no es raro encontrar personas que, sin conocer el solfeo, dan pruebas de exquisito gusto y recto criterio musical.

En todas las demás artes sucede lo propio: todas ellas cuentan con un público profano, impresionable, educado, y con sus retóricos hábiles, frios, y reñidos con el buen gusto. La obra artística requiere ser contemplada, no estrujada por el análisis: una cosa es gozar de la obra artística contemplándola, otra cosa es estudiarla, descomponerla, triturarla, juzgarla. Estas dos cosas pueden darse la mano; pero cada una de ellas pide su tiempo y lugar.

Desmenuza las formas gramaticales de una oda de Fray Luis de Leon. Mientras tanto, yo te lo fio, no aspirarás el dulcísimo perfume de la belleza: la poesía, puesta en el crisol de la gramática, se evaporará convertida en hediondo y negruzco humarazo, y el alma del poeta huirá asustada de tu presencia y de tu ganzúa.

Hoy dia disertamos y criticamos demasiado. Esta comezon de disertar y criticar corta el vuelo al entusiasmo, ahuyenta la espontaneidad, y no pocas veces desorienta el juicio, y corrompe el gusto. ¡De cuántos pecados del público son responsables los forjadores de teorías y los críticos!

—De lo cual venimos á sacar en limpio que el estudio y conocimiento del arte hará más daño que provecho, y que, tanto para componer una obra artística, como para gozar de su belleza, lo mejor y más expedito será soltar la rienda á la fantasía, y dejarla. Luego no van tan descaminados, que digamos, los que vociferan: «Abajo las reglas.»

—Ya te dije que yo no concedia á las reglas literarias la importancia que muchos les atribuyen; pero no puede negarse que, en igualdad de circunstancias, quien más profundamente conoce la obra artística, más saborea sus bellezas y más se goza en su contemplacion. Si en la soledad y recogimiento de tu gabinete

estudias una sinfonía, ó la oyes muchas veces hasta aprenderla casi de memoria, de manera que de una sola ojeada puedas abarcar el conjunto, sin que ningun pormenor se escape á tu clara percepcion, cuando luego la oigas en el salon de concierto, como sepas sin hacer del pedante abandonarte á la impresion del momento, ¿qué duda tiene que sentirás más vivamente la presencia de lo bello que aquel que, dotado de una sensibilidad igual á la tuya, y de un gusto igual al tuyo, no pudiese dividir su atencion entre el todo y la multiplicidad de partes, sin aturdirse y embrollarse?

En lugar de una sinfonía, toma el Quijote. Si al leerlo tuvieses en la una mano el libro y en la otra la regla y el compás, la ilusion, el divino prestigio del arte quedarian desvanecidos. Pero si además de un conocimiento general de la literatura y de la historia, poseyeses un conocimiento especial de la literatura caballeresca, de modo que no pudiese pasar desapercibida á tus ojos ninguna de las finísimas alusiones del libro; si ántes hubieses analizado la forma del mismo Quijote y de los más excelentes modelos; si á todo esto se agregase un profundo conocimiento del estilo y de la lengua castellana; si el espectáculo de la naturaleza, y el corazon humano, y la vida social con su riqueza de caractéres y pasiones y costumbres

no fuesen para tí indescifrables geroglíficos; es claro que encontrarias en la inmortal obra de Cervantes un escondido minero, cuya existencia ni sospecha siquiera el estudiante que por primera voz hojea el libro, y que de bóbilis bóbilis suelta la carcajada, y luego bosteza, y más tarde se aburre, sin llegar á persuadirse de como aquel tejido de niñerías y descabelladas aventuras pueda sobrepujar en tan alto grado á otras novelas trascendentales, políticas y sociales que tan hondamente le conmueven y espeluznan.

La teoría, la regla no es más que el lente para ver mejor los objetos: la habilidad del relojero no estriba en la lente, ni la ciencia astronómica se funda tampoco en la posesion de un buen telescopio. Es claro que la lente, como sea de buena calidad, no estorba al relojero, ni el telescopio engorra al astrónomo.

Si Cervantes no hubiese estudiado ni leido, el Ingenioso Hidalgo estaria por nacer; pero si Cervantes se hubiese engolfado á sabiendas en aquella filosofía trascendental que de su bella gracia le conceden algunos de los modernos críticos, ni D. Quijote ni Sancho serian lo que son, ni en las famosas exposiciones internacionales de nuestros dias habrian ocupado un lugar tan preferente como el que han ocupado, las renombradas tinajas del Toboso.

—Queden en paz las tinajas, y volvamos á nuestro tema, que, lo que es hoy, ni el mismo Aristóteles que en cuerpo y alma resucitase, seria capaz de seguirnos la pista.

—La música y el grito, dijimos, expresan afectos, pero no expresan ideas. Mas como la sensibilidad obra de rechazo en la inteligencia, acontece que al oir una melodía ó un grito del corazon, la fantasía abre sus alas y tiende el vuelo, y por efecto de asociaciones rápidas, de las cuales ni siquiera tenemos conciencia, cruzan por los espacios de la inteligencia nubes de imágenes y conceptos, unos tras otros, como las encadenadas olas que el viento impele. ¿No te ha sucedido alguna vez sentirte como arrobado, sin ver nada de cuanto te rodea, y parecerte la música un eco lejano que soñolientamente zumba en tus oidos, y acabar por no oirla, y por quedarte abismado en tus propios pensamientos?

De esta manera es como puede decirse que la música expresa ideas y pinta objetos. Y lo mismo es aplicable al sonido en general, y particularmente al grito humano. Si ahora penetrasen en nuestros oidos sentidos ayes y lamentos, nos conmoverian, nos sugeririan imágenes, dándonos pié á mil conjeturas; pero es indudable que nada concreto nos dirian, que no nos trasmitirian ningun juicio, ninguna idea. Acuérdate de

las graves reflexiones, y tiernísima despedida que en la oscuridad de la noche inspiró al impertérrito corazon de D. Quijote, y del miedo cerval que infundió en el ánimo del apocado escudero, aquel tan terrible y misterioso estruendo de los batanes.

Hasta ahora hemos hablado del sonido inarticulado. Antes de seguir adelante, retrocedamos un poquito. Dijiste que el lenguaje era un medio de que nos valíamos para expresar nuestras ideas. Eso que designaste con la expresion vaga de *medio,* debe de ser un conjunto, ó mejor, un *sistema* de signos.

—¿Por qué prefieres la palabra *sistema* á la de *conjunto*?

—Por que dice más: la palabra sistema envuelve la idea de órden y enlace, y el órden y enlace son absolutamente indispensables para que un conjunto de signos pueda constituir un lenguaje.

—¿Y qué entiendes por signo?

—Generalmente se da este nombre á una cosa cualquiera en cuanto la consideramos como medio que nos lleva al conocimiento de otra.

En este sentido se dice que las ideas son signos de los objetos, ó de otras ideas, y que los fenómenos externos son signos de otros fenómenos externos: el humo, verbi gracia, se

considera como signo del fuego, el relámpago como signo del trueno, la aurora como signo de la proximidad del sol, la respiracion como signo de la vida. Las llamadas *causas naturales*, en opinion de Tomás Reid, deberian llamarse *signos naturales*, y los *efectos* deberian llamarse *cosas significadas:* en apoyo de su doctrina cita la autoridad de Bacon, quien llamaba á la filosofia una *interpretacíon de la naturaleza*. En este sentido considera tambien Reid las sensaciones como signos de la nocion y creencia de la existencia de las cosas exteriores y del espíritu. Mas no es este el sentïdo que vulgarmente damos á la palabra signo, ni el sentido en que debemos tomarla, al considerar el lenguaje como un sistema de signos. Conformándonos con el uso del vulgo, no daremos el nombre de signo más que á cosas ó fenómenos sensibles, en cuanto sean la representacion ó manifestacion de otra cosa sensible, ó de un estado ó modificacion del espíritu. En esta acepcion vulgar no podemos decir que el efecto sea signo de la causa, ni que el accidente sea signo de la sustancia; pero si, que los gestos y ademanes son verdaderos signos de los estados del alma, que los gritos y las palabras son signos de los afectos ó ideas, que la palabra escrita ó impresa es signo de la palabra pronunciada, que la nota musical es signo de

un sonido, que las señales del vigía ó del primitivo telégrafo son signos de conceptos, que las figuras y colores de la heráldica son signos de acciones memorables, que el estandarte, el cetro, el ramo de olivo, la corona de laurel, son signos de la gloria nacional, de la dignidad real, de la paz y de la victoria.

—No comprendo esta mescolanza. Que los gritos ó el llanto sean signos de dolor ó de alegría, santo y bueno; pero que el ramo de olivo sea signo de paz ó de guerra, no lo entiendo. Me parece que hablaría con más propiedad colgado encima la puerta de una aceitería.

—Ninguna dificultad encontrarás, como reflexiones que los signos pueden ser *naturales* ó *artificiales.* Cuando la relacion entre el signo y la cosa significada no es obra del hombre, sino efecto de una conexion necesaria, indestructible, el signo se llama *natural;* cuando la relacion entre el signo y la cosa significada es obra del hombre, y por consiguiente es más ó ménos arbitraria y efecto de un convenio tácito ó expreso, el signo recibe el nombre de *artificial* ó *convencional.*

Si todos los taberneros del mundo, reunidos en Congreso (ahora que están de moda), se conviniesen en sustituir el ramo de pino con el ramo de olivo, no cabe duda que los buenos bebedores entenderian el lenguaje del olivo lo

mismo que el del pino. La palabra *cama* no expresa la misma idea en catalan que en castellano. Una pobre mujer se quejaba ante el juez de que su marido la habia roto á su hija una *cama*. El juez cansado de tanto aspaviento dijo enfurruñado: «Si le ha roto una cama, que la componga el carpintero.» No hay que decir si la mujer echó sapos y culebras contra la justicia, y si estuvo á pique de darse al diablo.

—De modo que el lenguaje puede ser natural ó artificial. El gesto, por ejemplo, será un lenguaje natural; y la palabra, un lenguaje artificial.

—Poco á poco. Atente á las definiciones que hemos dado, y no quieras meterte en honduras. En muchas gramáticas se lee que el lenguaje de accion y del sonido inarticulado es un lenguaje natural, y la palabra un lenguaje artificial; mas esto no es del todo exacto, porque en el lenguaje de accion entra poco ó mucho una parte convencional, sin que por otro lado pueda haber inconveniente en formar un lenguaje de accion completamente arbitrario; y en cuanto á la palabra, es un lenguaje artificial hasta cierto punto y no más, porque dentro de ciertos límites es tan natural como el primero.

Hemos dicho que todo signo debia ser una cosa sensible: por consiguiente, el sabor, el olor, el tacto, el color y el sonido pueden ser signos.

Muy bien podríamos, si quisiéramos, emplear las sensaciones del paladar ó del olfato como signos convencionales de ideas; pero no tengo noticia de que ningun milord haya dado nunca en semejante extravagancia. En cuanto al tacto, ha servido, y sirve todavía, de medio de comunicacion. Recuerdo haber leido que ciertos mercaderes asiáticos, para celebrar secretamente sus tratos en presencia de la turba de curiosos, dábanse las manos, y cubriéndolas con el manto, decian con los dedos cuanto les convenia decir. Un apreton de mano es medio que muchas veces empleamos para expresar nuestro afecto ó nuestro asentimiento. Pero cuán limitados é imperfectos sean tales medios de comunicacion, lo conoce todo el mundo. Así es que hubo que apelar á otros sentidos, á la vista y al oido: á los signos visibles y á los sonidos. Por esto vimos que las bellas artes no conocian más lenguaje que el de la forma visible ó el del sonido, y que la forma y el sonido eran los medios de que naturalmente se valia el hombre para trasladar al exterior el estado interior de su alma.

La materia parece que no es más que un obstáculo interpuesto entre las almas, y que sólo sirve para impedir su recíproca comunicacion; sin embargo en esta vida terrenal, la materia es un medio necesario sin el cual toda comuni

cacion espiritual seria imposible; y si por una parte es como una especie de velo que encubre el espíritu, es por otra un espejo fidelísimo en que el espíritu se retrata. Leibnitz comparaba el alma y el cuerpo con dos relojes perfectamente acordes: basta ver la hora que señala el uno, para saber la que señala el otro. Los sistemas de Lavater y de Gall en lo que puedan tener de verdad, y prescindiendo de las exageraciones absurdas que entrañen ó á que hayan dado márgen, no son más que una consecuencia de esta misteriosa intimidad entre el alma y el cuerpo, tan poéticamente expresada por Leibnitz.

Tiende una mirada por la inmensidad de la Creacion, y verás como las formas y los colores de los séres orgánicos son más expresivas que las de la naturaleza inorgánica; como en los animales, lo son más que en la naturaleza inanimada; y como en los séres racionales, lo son más que en los irracionales. Observa como en todos los séres es tanto mayor la belleza, cuanto mayor sea la fuerza expresiva de la forma. Los minerales con sus formas geométricas y su brillo nos presentan bellezas físicas que no encontramos en las plantas; y sin embargo, ¿quién no reconoce la superioridad de belleza del reino vegetal? Las flores nos presentan una admirabilísima regularidad de formas y una ri-

queza de colorido, mayor tal vez que el que puedan ofrecernos las alas de las aves y mariposas; y sin embargo, ¿quién desconoce el mayor tesoro de belleza que ofrece el reino animal? ¿Qué diamante, qué estrella del cielo, qué flor de los bosques, compite en hermosura con los encendidos ojuelos de la paloma? ¿Qué objeto inanimado se atrevería á comparar la suya con la del gamo que salta', del caballo que galopa, ó del ave que vuela? ¿Y qué belleza en la tierra es comparable con la del sér humano? ¿Y la misma forma humana no es más hermosa, á medida que el alma se transparenta más en ella?

—Cuidado donde te metes, que no podrás salir del barrizal cuando quieras. A ser verdad lo que dices, tendríamos que los hombres de talento serian muy cucos y muy lindos, y los tontos feos. Por lo que toca al sexo enemigo, te aseguro que conozco niñas muy tontas y muy bonitas, en cambio de otras muy ladinas y muy feas.

—Toda la cuestion se reduce á saber hasta que punto sabes distinguir lo hermoso de lo feo. Si eres materialista, como dices, desde luego sé decirte que no fio gran cosa en tu criterio.

—¡Otra que bien baila! Bueno fuera que te empeñases en probarme que los materialistas no sabemos distinguir las muchachas feas de las bonitas.

—Puede que te lo demuestre, pero en ocasion más oportuna. Para que te convenzas de que no sostengo paradojas, bastará por ahora que consultes á los grandes pintores, de cuyo juicio debes fiarte más que del tuyo propio, observando con un poco de atencion los asuntos á que suelen dar preferencia. No tardarás en convencerte de que de donde tú creas que todo es fealdad, suelen sacar ellos mayores bellezas. No consiste el arte de la pintura en pintar muchachas bonitas. Pero, dejando esta cuestion, lo único que intentaba probarte, y esto no podrás negarlo, es que, áun concretándonos al lenguaje de accion, del que puede decirse que participan todos los animales, el hombre les aventaja á todos extraordinariamente, y lo mismo puede decirse en cuanto al lenguaje vocal inarticulado. Aun cuando el hombre estuviese privado del don de la palabra, poseeria un lenguaje muy superior al de todos los séres irracionales.

—No lo niego. Con todo, me parece que seria un lenguaje muy pobre y muy imperfecto.

—Esto confirma lo que dijimos, que el sonido es un medio de expresion que á todos los demás aventaja. Observa ahora como los signos materiales de que tenemos que valernos para la comunicacion de nuestras almas, van ganando en perfeccion á medida que parece que

se despojan de la materia. El sabor, el tacto y el olfato son los sentidos, digámoslo así, más materiales: los dos primeros suponen el contacto inmediato del cuerpo, y el olfato supone el contacto inmediato de las partículas que del cuerpo oloroso se desprenden. Las sensaciones de la vista es cierto que requieren por intermediaria la luz; pero no el contacto del objeto que origina la sensacion. Las del oido requieren la mediacion del aire, que ni siquiera es visible; pero no la presencia del objeto cuya vibracion produce el sonido. La pintura es más libre en sus creaciones que la arquitectura y la escultura, la música más que la pintura, y la poesía más que la música. El lenguaje de esta última, á saber, la palabra, es el lenguaje más perfecto, el que más completamente puede revelar todos los misterios del alma, el lenguaje por excelencia, en suma, el Verbo humano, imágen del Verbo divino: de la misma manera que el alma humana es imágen de su divino Creador; bien que imágenes ambas, alteradas, oscurecidas, afeadas por el pecado.

—¡Llévete Barrabás con cien mil de á caballo! ¿Qué pecado habré cometido yo, para que me vengas con tales retóricas? ¿Quieres enseñarme, de rodillas te lo pido, una retórica más llana, más al uso, más plebeya y sobre todo de más utilidad práctica? Yo, como aquel ministro

de la Gobernacion, soy hombre práctico, práctico, muy práctico, que voy siempre derecho al bulto.

—¿Qué retórica crees tú que aprendió Santa Teresa de Jesús, para colocarse á la altura de los primeros escritores del mundo?

Estas observaciones se encaminan á convencerte de que, con tus preocupaciones filosóficas, es imposible llegar á tener un mediano criterio artístico.

—Yo no quiero ser santo; sino periodista, y diputado, y ministro. Si señor. En resumidas cuentas, la palabra es el lenguaje más perfecto. ¿Es eso lo que querias decirme? Pues estamos de acuerdo, y santas pascuas.

—Para la expresion analítica del pensamiento, ninguno le iguala; mas para la expresion de los afectos y de ciertos juicios sintéticos, vimos que el grito y el gesto eran más expresivos, más enérgicos, más rápidos que la palabra. Por esta razon el hombre, no obstante de poseer el poderoso instrumento de la palabra, léjos de desdeñar el lenguaje del gesto y del grito, los une á la palabra, y con ellos expresa lo que la palabra no podría expresar. El orador y el actor saben esto perfectamente. Cuéntase de un actor que amostazado de ver que se atribuian exclusivamente al poeta todos sus mejores efectos escénicos, cierto dia, sin quitarse el frac ni la cor-

bata, se pasó la mano por la frente, y retrocedió algunos pasos, comunicando á su semblante y á su voz la expresion de una desesperacion profunda. Los circunstantes quedaron como petrificados de espanto. Veian á Edipo en el momento de esclarecer sus ojos una luz aterradora. Sin embargo, Edipo estaba recitando unas coplas vulgares muy picarescas. No respondo de la verdad de esta anécdota citada por un filósofo francés; pero Madama de Staël dice de Talma, que en la última escena del *Otelo,* bastaba verle fruncir el ceño y pasarse la mano por los cabellos, para reconocer al Moro de Venecia, con el terror á su lado, y como rodeado de todas las ilusiones teatrales. En cuanto al poder del grito, acuérdate del que lanzaba la Frezzolini en el últimoa cto de la *Linda de Chamounix*. Y sobre todo, observa el efecto que producen algunas interjecciones de Fray Luis de Leon ó de Sta. Teresa; así como el poder musical de la palabra en la poesía, y hasta en la prosa. De esto hablarémos más adelante.

—El rubicundo Febo nos está guiñando el ojo. Por via de contera, quisiera que me explicases en que se diferencia el sonido articulado del inarticulado.

—En grave aprieto me pones. Mas, ¿qué falta te hace ninguna explicacion, cuando el oido los distingue tan perfectamente? Nota que la arti-

culacion imprime en el sonido una fisonomía especial, una forma determinada, que lo distingue de otro sonido cualquiera. Ni el ruiseñor ni la flauta pronuncian sonidos articulados. Esta facultad de articular el sonido es una facultad natural en el hombre, tan natural, que el niño, á los pocos meses de haber nacido, pronuncia letras vocales, y luégo, sílabas compuestas de dos ó más letras. El sordo-mudo hace lo mismo y se consigue que pronuncie palabras enteras. Algunos animales irracionales, vimos que podian imitar los sonidos articulados: y no hace tanto tiempo que los periódicos de Madrid nos hablaron de un instrumento nuevamente inventado que tambien los producia. Pero el niño se siente tan naturalmente impulsado á pronunciar sonidos articulados, que á los dos años de edad, cuando las manos y los piés son torpes todavía maneja con sin igual destreza el complicadísimo instrumento de la articulacion. Nadie le ha enseñado como ha de mover los labios, y los dientes, y la lengua, ni que uso debe hacer del paladar y la garganta; y sin embargo, basta el simple acto de querer, para que pronuncie y enlace de mil diversas maneras todos los sonidos representados por las letras del abecedario, y maquinalmente repita todas las palabras que en sus oidos resuenan.

Articular es pronunciar clara y distintamente

los sonidos que representamos por medio de las letras, uniéndolos sin confundirlos al formar con ellos sílabas y palabras.

Un piano, por ejemplo, da sonidos que se distinguen unos de otros por el tono, la duracion y la intensidad; pero no da sonidos como los representados por las letras del abecedario: en una palabra, no puede pronunciar.

—Efectivamente, veo que la articulacion imprime en el sonido una forma más precisa y determinada: el sonido de una letra se distingue mejor del de otra letra, que una nota musical de otra nota musical: una sílaba ó una palabra, compuestas de varias letras se distinguen mejor de otra sílaba ó palabra, que un acorde de otro acorde.

—Así es. Mañana estudiarémos la estructura material de las palabras.

—Vamos andando.

En la cumbre, madre,
Tal aire me dió,
Que el amor que tenia
Aire se volvió.
Madre, allá en la cumbre
De la gentileza
Miré una belleza
Fuera de costumbre,
Cuya nueva lumbre
Ciega me dejó,
Que el amor que tenia
Aire se volvió.

—¿Si será profecía?



DIÁLOGO V.

La letra es un sonido elemental—Sílaba, conjunto de una ó más letras y una emision de voz—Asonantes y Consonantes—El acento prosódico es diferente del tono y de la cantidad: es la *intensidad* del sonido.

ARMATE de paciencia, porque mucha se requiere para ocupar la atencion en pequeñeces como las que han de traernos al retortero.

—Como no me pidas dinero...

—Dinero es la paciencia, y dinero que anda por las nubes.

—Te prometo ser un Job, digo... un Rostchild.

—La palabra humana, ó lenguaje oral, es un sistema de sonidos articulados y significativos. Por lo tanto el discurso no es más que una série de vocablos. El loro, pronunciando vocablos sin comprender su significacion, no puede coor-

dinar palabras, no puede hablar. Prescindamos hoy de la significacion de los vocablos, y concretémonos á estudiarlos como meros sonidos articulados.

—Al avío.

—Un vocablo puede constar de muchos sonidos ó de uno solo. El vocablo *a* consta de un sólo sonido, el vocablo *sol* de tres, el vocablo *cielo* de cinco, el vocablo *resplandeciente* de quince.

—No entiendo esas cuentas. En *resplandeciente* no distingo más que cinco sonidos, en *cielo* dos, y en *sol* uno.

—Esos sonidos que dices son compuestos y divisibles. En el sonido *sol* percibes distintamente tres diferentes sonidos, *s, o, l.*

—De modo que cada letra es un sonido.

—Efectivamente. *Letra* es un sonido articulado, simple, indivisible, ó, como dice un gramático griego, es la parte mínima é indivisible de la voz.» Por consiguiente, las letras son los verdaderos sonidos elementales de los vocablos.

—La misma definicion da el Brocense.

Letra se llama sonido
Que no sufre variacion.

Pero me ocurre una dificultad. ¿Corresponde el nombre de letra al sonido, ó más bien al signo que en la escritura lo representa?

—Los griegos daban al sonido elemental el nombre de στοιχεῖα, y al signo ortográfico el de γράμμα. Los latinos distinguian tambien las letras pronunciadas ó *elementa* de la letra escrita, ó *littera*. Este mismo sentido da San Isidoro al vocablo *littera* en sus *Orígenes*, y el humanista Boil y Valero, apoyado en estas autoridades y en la de Nebrija, distingue tambien el *elemento* de la *letra*, entendiendo por *elemento*, el sonido ó pronunciacion de la letra, y por *letra*, el carácter ó nota escrita. D. Mariano Sicilia y don Andrés Bello siguen el ejemplo de estos autores. Pero el uso aplica indistintamente el nombre de *letra*, así al sonido, como al signo ortográfico que lo representa, y la Academia sanciona en su Diccionario esta doble acepcion.

—Y cómo define la Academia este vocablo?

—Dice que *letra* es «la nota, cifra ó carácter de un alfabeto, que por sí sólo ó junto con otros forma una sílaba, y sirve para escribir nuestros conceptos.»

—¿Es cierto que la *letra* sirve para escribir nuestros conceptos?

—No tal, salvo el mejor parecer de la Academia. Lo mismo podria decirse del papel, y de la tinta, y de la pluma, y áun de la mesa. Luego la definicion de la Academia presenta otro inconveniente. Decir que la letra es el *carácter*

de un alfabeto, equivale á hacer imposible la definicion de alfabeto.

—¿Cómo lo define el mismo Diccionario?

—Dice que por *alfabeto, abecé*, ó *abecedario,* se entiende «el órden ó série de letras de cada lengua».

— Esto es caer en un verdadero círculo vicioso.

—Así parece.

—¿No has dicho que la Academia tomaba tambien la voz *letra* en el sentido de sonido elemental?

—Sí por cierto; porque tambien entiende por *letra*, «el sonido con que se pronuncia cada uno de los caractéres del alfabeto».

—¿Qué es eso del *sonido con que se prouuncia un carácter*?

—Confieso que no lo entiendo. De todos modos, la Academia sanciona las dos acepciones de la voz *letra.*

—¿Y cada uno de los signos del alfabeto representa un sonido articulado elemental?

—Algunas letras llamadas dobles, como la *ch*, la *ll* y la *rr* no representan más que un sólo sonido. Otras letras no tienen más que un valor ortográfico, esto es, se escriben y no se pronuncian; verbi gracia, la *u* de *que*, ó la *h* de *alhaja.* Esto sucede pocas veces en la lengua castellana, pero en la francesa da ocasion á

una ortografía muy complicada. Conviene además advertir que la *x* no representa un sonido elemental, sino dos sonidos, pues equivale á *cs* ó *gs*.

Como que por ahora sólo vamos á estudiar la estructura de los vocablos considerados meramente como sonidos, para evitar confusiones, repito que prescindirémos completamente de la ortografía, ó de los signos con que son representados en la escritura.

—Una pregunta. ¿Son los mismos los sonidos elementales en todos los idiomas?

—En el fondo sí, pero en algunas lenguas se encuentran sonidos de que carecen otras. Los catalanes no tenemos el de la jota ni el de la zeda castellana, y en cambio los castellanos no saben pronunciar los representados por la jota y la ese en las palabras *joya* y *joyosa*. La lengua castellana carece de las vocales mistas de la francesa. Si esto sucede en lenguas de un mismo orígen, naturalmente las diferencias deben ser mayores tratándose de idiomas de más lejano parentesco. Por otra parte, ya dijimos que pueblos muy vecinos pronuncian las mismas letras de diferente modo. El clima, la localidad, la diversidad de raza, la misma índole de la lengua materna, y otras y otras causas modifican notablemente el órgano vocal. El fondo comun de todos los alfabetos es el mismo;

pero todos se diferencian en cuanto al número de letras, ó en cuanto al modo de pronunciarlas.

—¿Son muchos los sonidos elementales de la lengua castellana?

—Veinte y seis. La lengua sanscrita tiene muchos más; pero la hebrea, la griega y latina algunos ménos. Los que componen el alfabeto ortológico castellano son los siguientes:

Vocales: A, E, I, O. U.

Consonantes: B, C, Ch, D, F, G, H, J, L, LL, M, N, Ñ, P, R, RR, S, T, V, Y, Z.

La C representa el sonido de la Q en *que, qui,* y la Z el de la C en *ce, ci.*

—Esta division de las letras en vocales y consonantes, ¿en qué se funda? Recuerdo que en la escuela me enseñaron que podíamos pronunciar solas las vocales, y que las consonantes no podíamos pronunciarlas sin juntarlas con alguna vocal.

—Y es verdad. No puedes pronunciar la *b*, por ejemplo, sin que poco ó mucho se perciba la *e* ú otra vocal cualquiera. Al contrario, las cinco vocales puedes pronunciarlas con toda claridad y limpieza, sin que ni remotamente se perciba el eco de ninguna consonante. La explicacion de esto corresponde á la fisiología. En la obra de J. Muller se halla tratada esta materia con bastante amplitud, y con más probabi-

lidad de acierto del que pueden ofrecerte los mejores tratados de ortología.

El sonido vocal se distingue perfectamente del ruido, del sonido de un instrumento y del grito. Si no se quiere dar á las vocales el nombre de *sonidos articulados,* que algunos autores solamente aplican á las consonantes, ó á las vocales y consonantes unidas, poco importa, como se reconozca aquella fisonomía determinada que distingue el sonido vocal del sonido que San Isidoro llama *confuso*. Pues bien, la consonante, juntándose con la vocal, determina todavía más el sonido. El sonido *a* se distingue perfectamente del sonido *e*; pero los sonidos *be, bla* y *blon* se distinguen más y más. Cada nueva letra que se añade al sonido vocal, es una nota más que lo caracteriza y determina.

—Ya entiendo: el sonido vocal de esta manera modificado constituye la *sílaba*. Por lo tanto, podremos definir la *sílaba*, «el conjunto de dos ó más letras».

—Pudiendo los sonidos vocales pronunciarse aisladamente, sin necesidad de ninguna consonante, no solamente pueden ser sílabas, sino tambien vocablos; y todas las vocales son vocablos en la mayor parte de los idiomas. En castellano el sonido *a* puede ser una preposicion, un tiempo del verbo haber, ó una interjeccion (*á, ha*, *ah*), y todas las demás vocales pueden ser conjunciones ó interjecciones.

—Entónces, ¿de qué modo distinguirémos las sílabas? ¿de qué modo conocerémos si dos ó más letras componen una ó más sílabas?

—Todo sonido pronunciado con una sola emision ó golpe de voz, ó como dice Masdeu: «con una sola abertura de boca» es una sílaba. Cuando la sílaba se compone de dos ó más sonidos elementales, estos sonidos se resuelven en un sólo sonido, como las notas de un acorde. Para que esto pueda verificarse, es indispensable que uno de estos sonidos predomine. En las sílabas *au, ay, ba, ab, bra, abs, bran, trans*, el sonido que más se percibe es el de la *a*; de tal suerte que basta la permanencia de esta vocal para que dichas sílabas, no obstante del diverso número y variedad de letras de que se componen, sean todas *asonantes*. Por el contrario, las sílabas *trans* y *trens* no son asonantes, á pesar de no diferenciarse más que en una sola letra.

—De modo que el sonido *a* puede considerarse como principal, y los demás como accesorios.

—Todos los demás no son sino modificaciones. El sonido *a* representa la *unidad* de la sílaba.

—¿Y este sonido que representa la unidad de la sílaba, debe ser necesariamente un sonido vocal?

—Por fuerza, puesto que los sonidos conso-

nantes carecen de independencia. No podemos articular, no podemos pronunciar, sin que se perciba el sonido de una vocal. Con razon se ha dado á las vocales el nombre de sonidos *fundamentales*. Podrían llamarse con la misma propiedad sonidos independientes. Amigo mio, ya ves como vuestra igualdad democrática no reza con las letras, porque entre ellas hay tambien señores y criados, tan necesarios los unos como los otros, letras autónomas, y letras privadas de autonomía.

—Mira no busques cinco piés al gato. Para contar las sílabas bastará entónces contar las vocales.

—No basta; porque algunas veces las vocales pierden su autonomía, y modifican otras vocales, viniendo en tal caso á hacer el oficio de consonantes. El vocablo *pié*, á pesar de tener dos vocales, es monosílabo. La última sílaba de *averiguéis* consta de tres vocales.

—Ya: en los diptongos y triptongos las dos ó tres vocales valen por una sola. Ahí tienes la forma democrática. Ya ves como las tres vocales, iguales en derechos pueden vivir amigablemente unidas.

—Te olvidas de que solamente una de ellas conserva la autonomía y las demás la pierden, quedando reducidas á la condicion de consonantes.

—Pruébalo.

—Muy fácilmente. *Pié* y *buey* son dos vocablos asonantes, y el asonante es *e* sin que para nada se tomen en cuenta el sonido *i*, ni el sonido *u*. *Bien, cipres*, *clavel, ser, ved,* tienen el asonante en *e*, lo mismo que *pié* y *buey*. Esto te indica que el sonido *e* descuella y reina sobre todos los demás, y que tan monárquica es la forma de la sílaba *buey*, como la de la sílaba *ser*.

Por tanto, para computar las sílabas, atente á la definicion que hemos dado. *Buey* consta de una sola sílaba, porque se pronuncia con una sola emision del aliento sonoro, conservando el órgano vocal en la misma postura. *Oía* es un vocablo trisílabo, porque no se puede pronunciar sin emitir tres veces el aliento, dando tres golpes de voz distintos. Para pronunciar la palabra *buey* parece que no hacemos más que despegar los labios; para pronunciar la palabra *oía* tiene que ponerse en juego el órgano vocal, variando de postura en cada sonido. Es cuestion de oido. En la palabra *lidiéis*, las tres vocales *iei* forman triptongo, y por consiguiente pertenecen todas á una misma sílaba: en la palabra *fiéis* las mismas vocales no forman triptongo, y se comparten en dos silabas de este modo, *fi-éis*.

Veamos ahora de que manera se juntan

dos ó más sílabas formando un sólo vocablo.

—No me parece que ofrezca ninguna dificultad.

—¿Quién sabe?

Las sílabas *mi* y *sal* pueden ser dos vocablos; el posesivo *mi* y el nombre sustantivo *sal*, ó la nota musical *mi* y el imperativo *sal* del verbo salir. Pero tambien las dos juntas pueden formar un sólo vocablo, el sustantivo *misal*. En la escritura el blanco ó hueco entre vocablo y vocablo no permite duda. Pero en la pronunciacion, ¿cómo podrémos conocer si las sílabas *mi* y *sal* constituyen un sólo vocablo, ó dos vocablos distintos.

—¡Toma! Por el sentido.

—Cierto que sí. Pero no hace falta el sentido: basta la pronunciacion. Observa si se pronuncian de la misma manera las sílabas *co, rre, ve, di, le,* en esta frase, *Corre, vé, dile que vuelva,* que en estotra, *Es su correvedile.*

—Lo mismo. Sólo por el sentido conozco que en la primera frase componen tres vocablos distintos, y en la segunda uno sólo.

—Te engaña el oido, ó no fijas bastante la atencion. Cuando pronuncias *corre, vé, dile,* haces una ligera pausa despues de cada uno de estos vocablos; pero si pronuncias *correvedile*, desaparecen las pausas, y las sílabas se agrupan y juntan más estrechamente.

—Es verdad: no habia reparado. El hueco que entre palabra y palabra se deja en la escritura representa, á la manera que una octava parte de espera en música, una pausa brevísima que, interrumpiendo la continuidad del sonido, separa los vocablos.

—En una série de vocablos en forma de enumeracion, estas pausas brevísimas bastan para distinguirlos. Si oyeses pronunciar esta série de vocablos, *misal*, *niceno, alamares, vengóla,* áun cuando ignorases su significacion, no la confundirías con esta otra, *mí*, *sal, ni, ceno, ala, mares, vengó, la,* compuesta de las mismas sílabas. El inciso que entre vocablo y vocablo debe ponerse, representa una pausa que el oido percibe distintamente. Pero cuando los vocablos no constituyen una simple enumeracion, sino un todo compacto, una frase propiamente dicha, se juntan y aprietan casi tan estrechamente como las sílabas de una misma palabra, y las pausas desaparecen. En este verso, *Sobre la verde cumbre aparecia*, ninguna pausa percibe el oido; y sin embargo no se confunden los vocablos unos con otros.

—En este caso no queda más arbitrio que apelar al sentido.

—El oido tiene otro.

—No entiendo cual pueda ser.

—Así como entre los sonidos de una misma

sílaba, vimos la necesidad de uno predominante, para que en medio de la diversidad resaltase la unidad; tambien entre las diversas sílabas que componen un vocablo, una sola debe preponderar. No cabe más igualdad democrática entre las sílabas de un vocablo, que entre las letras de una sílaba. Entre las cuatro ó cinco ó más sílabas de un vocablo debe existir unidad. La idea significada es como el alma del vocablo, pero esta unidad interna ha de manifestarse exteriormente. Algun lazo ha de unir los diversos sonidos, para que juntos formen un todo.

—¿Qué lazo es ese? ¿O es que tratas de tenderme alguno?

—¿*Amo* y *amó* son dos vocablos distintos?

—¡Vaya en gracia! Claro que sí.

—Sin embargo constan de las mismas letras.

—Pero en *amó* carga el acento en la *o*.

—Pues ahí está el secreto. En *amo* la sílaba principal es *a*: en *amó* la sílaba principal es *mo*.

—Eso es hilar muy delgado.

—No tanto. No hay oido tan torpe que no distinga perfectamente estas cosas. En los vocablos *amór*, *tornasól*, *consolación*, *órgano*, *trópico*, *coróna*, *carcóme*, el sonido *o* es el que más resalta, siendo como el fundamento en que se apoyan todos los demás.

—En *amor*, *tornasol* y *consolacion* se percibe, en efecto, muy distintamente el sonido *o;* mas no sucede lo propio en los vocablos *órgano*, *trópico*, *corona*, *carcome.*

—Te engañas. En *trópico*, lo mismo que en *carcome* y *corona*, predomina el sonido *o.* Lo que tú quisiste decir, es que en *amor*, *tornasol* y *consolacion* percibes una semejanza de sonido que no percibes en *corona* y *trópico.*

—Cabal.

—En *amor*, *tornasol* y *consolacion* hiere con más fuerza el oido el sonido de la *ó*, tanto por cargar en él el acento prosódico, como por la posicion que ocupa en las últimas sílabas de los tres vocablos. No obstante, en *rótulo*, *órgano* y *trópico*, á pesár de la posicion diversa que ocupa la *ó* acentuada, percibirás tambien mucha semejanza en el sonido; y no será menor la que percibas entre *ominosa, corona* y *victoria.*

—¿Por qué razon?

—Voy á decírtela, aprovechando esta buena coyuntura para explicarte lo que se entiende por *consonantes* y *asonantes*.

—Es excusado. Ya sé que se llaman consonantes los vocablos que terminan de la misma manera.

—Veo que la explicacion es absolutamente indispensable; y vas á convencerte.

—¿Cuándo te parece que dos vocablos terminan de la misma manera?

—Cuando son iguales las últimas sílabas.

—Luego *caro*, *cero* y *coro* son consonantes: la última sílaba de los tres vocablos es *ro*.

—Me clavé.

—*Amó*, *rondó*, *descargó* son vocablos consonantes; y sin embargo la última sílaba del primero es *mó*, la del segundo *dó*, y la del tercero *gó*.

—¡Qué diantre!

—*Rondo* y *rondó* constan de las mismas letras; y sin embargo no son consonantes. Tampoco son consonantes *descargo* y *descargó*, *desacredito* y *desacreditó*.

—¡Ta, ta, ta, ta!... Ya caigo. Anda por ahí el acento.

—Si, señor: el acento. Esto te demostrará la mayor importancia fónica de la vocal acentuada, y por consiguiente, la mayor importancia de la sílaba á que pertenece. Para que dos vocablos sean consonantes, es necesario que sus *terminaciones* sean iguales. El número de letras ó de sílabas es indiferente: en *amó* y *cayó* basta la igualdad de una sola letra; en *dulzura* y *amargura* se requiere la igualdad de tres letras; en *catálogo* y *diálogo*, la igualdad de cinco.

—¿Desde dónde debe contarse la terminacion?

—Desde la vocal acentuada inclusive. *Sí* y *baladí* son consonantes, porque ambos terminan en *í; meditó, desacreditó,* y *descargó* tambien lo son, porque los tres terminan en *ó.* Al contrario, *medito* y *meditó* no consuenan, porque *medito* termina en *ito*, y *meditó* en *ó: descargo* y *descargó* tampoco son consonantes, porque la terminacion de *descargo* es *argo*, y la de *descargó*, *ó; epílogo* y *catálogo* tampoco, porque *epílogo* termina en *ílogo*, y *catálogo* en *álogo.*

—¿En qué se diferencia el *asonante* del consonante?

—Para que dos vocablos sean consonantes, hemos dicho que desde la vocal acentuada inclusive habian de ser iguales todas sus letras; mas para que sean *asonantes*, basta la igualdad de las vocales.

—¿Y se empieza á contar tambien desde la vocal acentuada?

—Tambien. *Dios*, *amó*, *corazon*, *arrebol*, *resplandor*, *albornoz* son vocablos asonantes, y el asonante es *ó: dia*, *criba*, *delicia*, *guarida*, *abriga*, *sortija*, *anguila*, *sombrilla*, *golondrina*, *campiña*, *brisa*, *avecita, chispa* asuenan todos en *ia.* Cuando el acento cae en la antepenúltima sílaba, los poetas emplean muy frecuentemente como consonantes ó asonantes vocablos que, aplicando rigorosamente la regla ántes

sentada, no lo son. *Áspero*, *áulico* y *pábulo* no son asonantes; y sin embargo lo parecen, y no repararia en usarlos como tales.

—No me queda la menor duda acerca de la importancia del acento. Veo que la vocal acentuada es efectivamente como un centro que atrae todos los demás sonidos.

—El acento prosódico es por lo tanto el lazo que une estrechamente todas las sílabas, y una condicion necesaria de la unidad del vocablo.

—Dime ahora qué es acento. Distingo perfectamente la sílaba acentuada de las demás, conozco que *amo* y *amó* son dos vocablos diversos, que suenan de muy diferente manera, porque la posicion del acento no es la misma; pero si me preguntasen qué era acento, confieso llanamente que no sabría que contestar.

—Y si consultases las Gramáticas, y los tratados de Ortología y de Versificacion, acabarias por embrollarte y perder el tino.

—¿Tan difícil es esta materia?

—Creo que es muy fácil.

—¿De qué nace entónces esa confusion que supones?

—De no cerrar las gramáticas, y de no apelar á la música, que era lo más llano, tratándose de una cuestion de oido. Una de las causas de ese embrollo es tambien el doble sentido de algunas palabras. El uso de los adjetivos *gra-*

ve y *agudo* con que se ha calificado el acento prosódico, dió márgen á que muchos lo confundiesen con el *tono*. La denominacion de sílabas *largas* y *breves*, que frecuentemente se aplica á las sílabas acentuadas y no acentuadas, ha sido causa de que otros confundiesen el acento con la *cantidad*. Otros, como Nebrija, se contentan con decir que en la sílaba acentuada se *eleva* la voz ó se *carga* la pronunciacion, y como estas palabras ofrecen un sentido ambiguo, héte aquí que nos quedamos sin poder afirmar, si comprendieron ó no la verdadera naturaleza del acento. Otros, como D. Andrés Bello, no dejan lugar á que se dude de que confunden el acento con la cantidad y el tono á la vez segun lo atestigua la siguiente definicion: «Se llama *acento* aquel esfuerzo particular que se hace sobre una vocal de la diccion, dándole un *tono* algo más recio y agudo, y *alargando* el espacio de tiempo en que se pronuncia.» El sabio profesor de Anatomía y Fisiología de la Universidad de Berlin, J. Muller, confunde enteramente el acento con el tono. «El acento, »dice, es una entonacion más elevada que se »da á ciertas sílabas y á ciertos vocablos. »Todos los vocablos tienen su acento. Muchas »personas no elevan á un semi-tono la sílaba «acentuada; otras la elevan más de un semi-to- «no, y entónces cuando hablan parece que

»cantan. Por el contrario cuando todas las sí-»labas se pronuncian con el mismo tono, re-»sulta el habla monótona. Esta falta de varie-»dad es insoportable en los pedantes y revela »su carácter. En las lenguas antiguas el acento »y la cantidad ó longitud de las sílabas fueron »dos cosas enteramente diversas. En el aleman »el acento coincide casi siempre con la can-»tidad».

Pero el error más general y de mayor bulto es el de confundir el acento con la cantidad; error cuyo orígen ignoro, pues se encuentra acreditado en autores antiquísimos, sin distincion de países.

Rengifo define el acento: «Un sonido con que herimos y levantamos más una sílaba, cuando la pronunciamos y nos *detenemos* más en aquella, que en cualquiera de las otras de un mismo vocablo». Y para que no quepa ninguna duda de que confunde totalmente el acento con la cantidad, luego añade: «Aquella sílaba es *larga* que se pronuncia con acento predominante, y todas las demás que estuvieren delante ó se siguieren despues de ella en un mismo vocablo serán *breves*, como en *caballero* la *e* es larga, y las demás son breves; en *dignísimo*, la *ni* es larga, las demás breves». Don Ignacio de Luzan no cayó en tan grave error; ántes bien impugna la opinion de un autor

italiano á quien Rengifo habia citado y de cuya equivocada opinion se dejó llevar. Hé aquí las palabras de Luzan: «Quizá por esta razon el Trissino creyó, que el ser largas las sílabas en la lengua italiana, pendia del acento agudo, y el ser breves del grave: lo cual no me parece que es verdad. Porque á mi ver, las primeras sílabas en estas palabras italianas *sortita*, *comprenda*, son largas, como se dice, por *posicion*, y no obstante tienen el acento grave. Ni yo quiero decir que las sílabas breves con el acento agudo se vuelvan verdaderamente largas; sólo digo que toman una *apariencia* de largas, la cual apariencia es bastante para que el oido perciba aquella armonía que de ser larga la sílaba resultaria, supliendo en este caso lo imaginado por lo verdadero». Pero D. Ignacio Luzan que reconoce tan esplícitamente la diferencia entre el acento y la cantidad, ofuscado por el deseo de probar que podíamos hacer versos castellanos á imitacion de los latinos, incurre en una contradiccion manifiesta y deplorable; pues que en el hecho confunde el acento con la cantidad. Reconoce y confiesa que las sílabas breves con acento agudo no son realmente largas, sino que toman una *apariencia* de largas; y sin embargo, en esta vana *apariencia* funda todo un sistema de versificacion.

He citado á estos dos autores por la influen-

cia que ejercieron y ejercen todavía en nuestra nacion, y porque de ellos han tomado los principales gramáticos y retóricos españoles del siglo pasado y del presente los gravísimos errores por todas partes difundidos, y que áun hoy dia campean y pelechan en las escuelas. Nuestro paisano el jesuita Masdeu no tenia del acento una idea más exacta que sus contemporáneos, puesto que de este modo lo explicaba: «En cada palabra que decimos hay siempre alguna vocal que se pronuncia con más distincion, ó con más fuerza, ó con una especie de *pausa* ó *descanso*»; pero siquiera en su *Arte poética fácil* se limitó á demostrar, y con sumo acierto, la verdadera influencia del acento en el verso castellano, haciendo caso omiso de la teoría del verso castellano á imitacion del latino, practicada por Villegas y otros, apuntada por Rengifo, desarrollada por Luzan, y que más tarde el resuelto Gomez Hermosilla, que no solia empacharse, erigió en sistema. El señor Martinez de la Rosa, bien que su instinto poético y delicadísimo oido fueran bastantes para apartarle de la tentacion de poner al torno hexámetros y pentámetros castellanos, al tomar la pluma de preceptista, cayó en el garlito, patrocinando en sus *Anotaciones al Arte poética* los errores de Hermosilla. No hay que decir si los plagiarios embozados y desembozados de

Hermosilla han sido ó no más cautos que el Sr. Martinez de la Rosa. Abre la primera Poética ó Gramática que te viniere á las manos, y te dirán como en castellano (en griego y en latin era otra cosa) las sílabas acentuadas son *largas* y las no acentuadas *breves;* que la sílaba acentuada ó larga vale dos tiempos, y la no acentuada ó breve uno sólo; te enseñarán varias reglas para distinguir las largas de las breves, y te demostrarán que con estas largas y breves deberian componerse dáctilos y espondeos á manera de los latinos; y que con estos piés dáctilos y espondeos deberian componerse hexámetros y pentámetros muy cucos y mucho más sonoros y elegantes que aquellos desaliñados romances y coplas, nacidos de la tosca chaveta del pueblo, sin contar con el ejemplo y autoridad de las lenguas sábias, ni con la vénia de los autores. En una palabra, levantan sobre la falsa idea que se formaron del acento una magnífica prosodia, y un no ménos magnífico sistema de versificacion. ¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!

—Dime de una vez lo que es acento; porque ya no sé por donde ando.

—Dijimos que en todo sonido se distinguian perfectamente tres cosas: el tono, la duracion y la intensidad. Vimos como efectivamente la música distinguia estos tres elementos del so-

nido, y lo prueba el tener signos especiales que los representan en la pautada. ¿Te ofrece esto alguna dificultad?

—Ninguna.

—Pues voy á demostrarte en primer lugar que el acento no es el tono. Dame el lapicero, y en esta hoja de mi cartera te pondré la demostracion.

Escribamos la palabra *céfiro* con tres notas musicales, poniendo la sílaba *ce* debajo de la más grave ó debajo de la más aguda, y de todos modos se pronunciará bien.



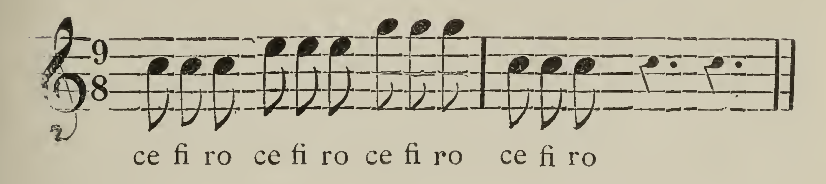
Ves que siempre se acentúa convenientemente la sílaba *ce*, y sin embargo en la primera parte del primer compás cae esta sílaba en la nota más alta de todas, en el *do* superior; en la segunda parte del mismo compás cae en el *fa*, nota intermedia y la más baja de las tres que entran en dicha segunda parte; y en la primera parte del segundo compás cae en el *sol*, nota intermedia tambien, pero la más alta de las tres que entran en esta parte de compás.

Por consiguiente, cuando Vosio decia que el acento era una ley por la que se *elevaba* ó *de-*

primia una sílaba, no debió de entender que se elevase ó deprimiese el *tono*, como generalmente se interpreta por los que nos dan definiciones parecidas á esa, sino que probablemente quiso significar otra cosa que luego dirémos. De lo contrario, la definicion de Vosio seria insostenible, como lo demuestra el ejemplo que tienes á la vista.

—No tiene quite.

—Otra prueba más concluyente, si cabe, que la primera. Escribamos la misma palabra *céfiro* con notas del mismo tono en todas las sílabas, y verás como no obstante la sílaba *ce* se acentúa, y las demás no. Ahí lo tienes.



—Es una verdad tan clara como la luz del dia. El acento por fuerza tiene que ser algo distinto é independiente del tono.

—Voy á demostrarte ahora que el acento prosódico tampoco debe confundirse con la cantidad. J. Muller y el mismo Hermosilla tienen muy buen cuidado de decirnos que los antiguos no los confundieron. El autor aleman no afirma que en la lengua alemana se confundan. «En el aleman, dice, el acento coincide

casi siempre con la cantidad. Es preciso prolongar las sílabas acentuadas». Pero Hermosilla no repara en barras, y dice á secas: «Aunque «los griegos y romanos distinguian el acento «prosódico de la cantidad de las sílabas, nos«otros hemos unido y confundido ambas cosas; «y así para nosotros toda sílaba acentuada es «larga por uso».

Si con ese *nosotros* se refiriese Hermosilla á su persona y comparsa de retóricos y gramáticos, tendria muchísima razon; pues él y ellos unen y confunden el acento con la cantidad. Pero refiriendo como refiere el *nosotros* á todos los ciudadanos que mascan el castellano, levanta nada ménos que un falso testimonio á los hijos de Pelayo y al *uso*, atribuyéndoles un pecado de que están muy límpios. Ni el pueblo ni el *uso* han unido y confundido jamás el acento con la cantidad. Precisamente por no haberlos confundido, prefieren los versos de jácara y el zumbido de

«Caballo del alma mia,
Caballo mio careto»,

á los rozagantes y aristocráticos exámetros de las aulas. El citado J. Muller, á pesar de su definicion equivocadísima del acento, al fijar la atencion en las lenguas neo-latinas, ve las cosas con distintos ojos que Hermosilla. «Las len-

«guas romanas modernas, dice á continuacion «del pasaje ántes citado, poseen muy poca can«tidad y muy poco acento para poder emplear «con buenos resultados el ritmo de largas y «breves, y por esta razon, para la medida del «verso, sólo atienden al número de sílabas».

—Pero ¿No dice Muller que en la lengua alemana el acento y la cantidad se confunden?

—No dice que se confunden, sino que *coinciden*. Cree y dice terminantemente que el acento es el tono, y sabe perfectamente que la cantidad es la *duracion* ó prolongacion de una sílaba. La duracion, la elevacion de tono y el acento pueden coincidir en un sonido lo mismo en griego ó en latin, que en aleman ó en ruso; mas no por eso dejan de ser tres cosas muy diversas, y no pueden dejar de serlo. Coincidan ó no, así en las lenguas vivas como en las muertas, como en las que están por nacer, tres cosas distintas serán siempre tres, y jamás podrán ser una sola. La confusion que Hermosilla atribuye á la lengua castellana es un hecho físicamente imposible. Podria suceder que en castellano coincidiese constantemente el acento con la longitud de las sílabas. Si Hermosilla hubiese afirmado, como el fisiólogo aleman lo decia de la lengua alemana, que en castellano coincidian constantemente el acento y la cantidad, habria errado, es verdad, pero no soltado un tan garrafal desatino.

—Me parece que no eres amigo de Hermosilla.

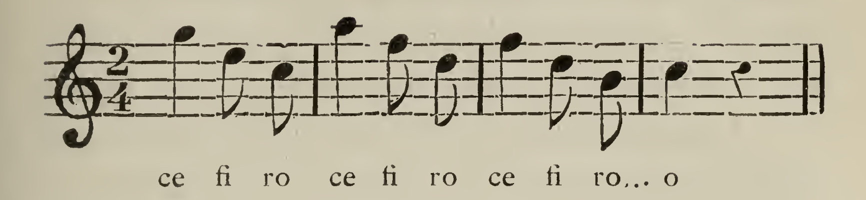
—Confieso que no le tengo aficion. Nadie puede negarle una instruccion muy sólida; pero me disgustan sobremanera su exclusivismo y el negro humor con que zahiere y descarga la palmatoria á roso y velloso.

—Veamos como me demuestras que el acento es independiente de la cantidad.

—Hasta los autores que al hablar del acento más se confunden y embrollan, suelen tener de la cantidad una idea clara y exacta. Todos convienen en que la cantidad es la duracion del sonido. «Las lenguas griega y latina, dice el «señor Martinez de la Rosa, tenian una pro-«sodia fija y determinada, distinguiendo las «sílabas de que constaban sus voces en *largas* «y *breves,* y exigiendo para pronunciar las pri-«meras un tiempo ó espacio doble del que se «empleaba en las segundas.» Y más adelante añade: «*Una sílaba larga* equivalia entre los «Griegos y Latinos á *dos breves,* por la misma «razon que *una corchea* vale en un compás de «música lo mismo que *dos semicorcheas*».

Pues bien, partiendo de ésta definicion exactísima del Sr. Martinez de la Rosa y apelando tambien á las notas musicales, voy á demostrarte que si se escribe la palabra *céfiro* dando el valor de una *mínima* á la primera sílaba y

el valor de una *semínima* á cada una de las sílabas segunda y tercera, es imposible pronunciarla como debe pronunciarse. Toma y lee.

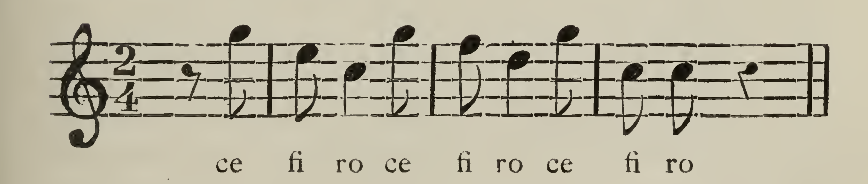


—¡Demontre!

—Has pronunciado *ce, firo, ce, firo, ce, firo, o:* has descoyuntado el vocablo y cantado en no sé que especie de algarabía. Y si te empeñas en no descoyuntarlo, podrás pronunciar el vocablo *firocé*, pero por más que te desgañitases no conseguirias pronunciar nunca el vocablo *céfiro.*

—Verdad es; pero de todos modos resulta acentuada la sílaba *ce.*

—Contestaré á tu objecion, variando un poco el anterior ejemplo.

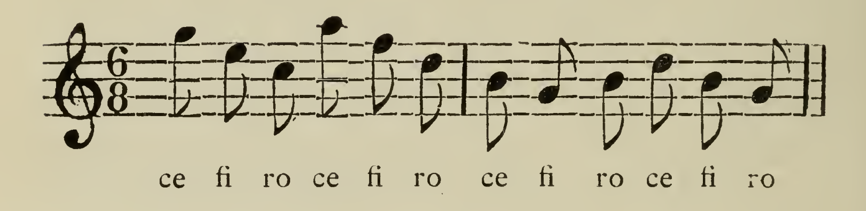


Ahora has acentuado la sílaba *fi*, pero sin acentuar la sílaba *ce*, cuya cantidad es exactamente la misma, y sin acentuar la sílaba *ro*,

cuya cantidad es doble. Por consiguiente, el que la sílaba *fi* esté acentuada, y el que no lo esté la sílaba *ro*, no depende de la cantidad. Se acentúa la primera, y no se acentúa la segunda, *á pesar* de la cantidad, y contra la regla de Hermosilla, puesto que la sílaba *ro* vale dos tiempos, y la sílaba *fi* no vale más que uno.

—Y no hay que darle vueltas. Aquí si que encaja lo de *callen barbas y hablen cartas.*

—Otra prueba. Escribamos la palabra *céfiro* con notas de igual valor, de duracion exactamente igual.



Ya ves cuán naturalmente se pronuncia la palabra *céfiro*, no obstante de que la sílaba acentuada no es más larga ni más breve que las sílabas no acentuadas. Otra prueba más concluyente. Con este guijarro voy á dar una série de golpes sobre esta piedra. El tono tiene que ser por fuerza el mismo. Pues bien, daré golpes rigorosamente acompasados, es decir, daré á cada uno de los sonidos igual duracion ó cantidad, y verás, no obstante, como perci

bes sonidos acentuados y sonidos no acentuados. Si tuviésemos un tambor ó una campana los percibirias mejor.

—Los distingo perfectamente. Ahora los acentúas de dos en dos... Ahora de tres en tres. Ahora los acentúas todos con igualdad. ¡Qué diablo!

—El tono es el mismo, la cantidad la misma, y sin embargo distingues claramente el acento.

—Cierto.

—Luego el acento tiene que ser por precision alguna cosa muy diversa del tono y de la cantidad.

—Por fuerza. ¿Acabarás de decirme en qué consiste?

—En la mayor *intensidad* del sonido. Cuando cargo más la mano, es decir, cuando doy un golpe más récio, resulta más acentuado el sonido.

—Oye. Si alguna vez se te antojare soltarme un batacazo, procura acentuar lo ménos posible. ¡Canario! Ahora conozco la profunda filosofía de nuestro antiguo dómine. Siempre que decíamos *dócere* gritaba: «*Docére*. Cargue V. el acento en la segunda,» y ¡zas! al instante resonaba el acento en el cogote. Y cuánto más recalcaba la voz, más sentaba la mano. Y luego, tirándonos de la oreja, añadia con mucho retintin: «¿No dije mil veces que la sílaba *ce* de

docere era larga? ¿No sabe V. que es larga?» Y no soltaba la oreja.

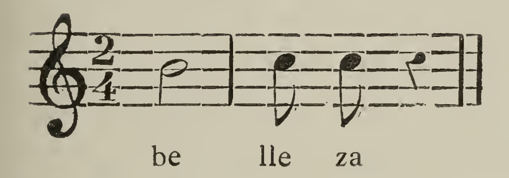
¡Bonito era él para confundir, como Hermosilla, el prolongado tiron de oreja con el brevísimo pescozon!

—Dijimos que los sonidos se distinguian unos de otros por la diversa intensidad, lo mismo que por la diversa cantidad, y por el diverso tono. Los sonidos fuertes son los que llamamos acentuados. Acentuar una sílaba equivale á esforzar más la voz en ella que en las otras. Esto podemos hacerlo, alargándola ó abreviándola, elevando el tono ó bajándolo. Una sílaba no acentuada ó débil puede ser muy aguda y muy larga; y al contrario una sílaba acentuada ó fuerte puede ser muy breve y muy grave. Repasa los ejemplos que hemos tomado de la música, y verás como cuando las sílabas acentuadas corresponden á las notas fuertes, y las no acentuadas á las débiles, las palabras se pronuncian con buena acentuacion prosódica; y que, por el contrario, cuando las sílabas acentuadas caen en las notas débiles, y las no acentuadas en las fuertes, no tiene quite, hay que dislocar los acentos y destrozar las palabras. Esto equivale á decir que los acentos de las palabras han de guardar siempre una estrecha consonancia con los acentos de la frase musical.

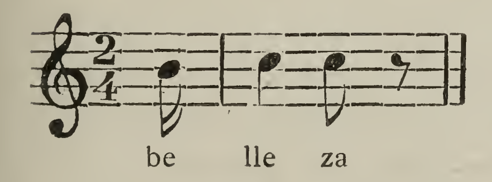
— Pero observo que en el ejemplo tercero la sílaba *ce* cae en la nota fuerte á la entrada del compás, y sin embargo no se pronuncia *céfiro*, sino *cefíro*.

--No es cierto que se pronuncie *cefíro*, sino *cé*, acentuándolo mucho, y *firo*, acentuando ménos la sílaba *fí* que la sílaba *ce*. Se pronuncia *fíro*, porque de las dos notas de la segunda parte del compás, la primera nota es más fuerte que la segunda; de modo que si pones mucho cuidado en dar á la nota de la sílaba *ro* una fuerza igual á la de la sílaba *fi*, no pronunciarás *ce firo*, sino *firocé*.

En este ejemplo.



se pronuncia como es debido la palabra belleza, porque la sílaba *lle* cae en la nota fuerte á la entrada del compás. Igualmente se pronunciará bien de este modo:



por la misma razon de caer la sílaba *lle* en la

nota fuerte, sin que lo impida ni dificulte la circunstancia de ser la nota que corresponde á la sílaba *be* cuatro veces más larga que la que corresponde á la sílaba *lle*.

—¿Pero no corresponde tambien á una nota fuerte la sílaba *be*?

—Sí. Por esta razon parece que se pronuncian dos vocablos; y por esto la palabra *belleza* se pronuncia con más naturalidad en el primer ejemplo que en el segundo. En fin coge una buena ópera, y haz todas las pruebas que gustes. Te recomiendo muy singularmente la *Sonámbula*. Allí podrás admirar el exquisito arte con que Bellini da realce al acento prosódico de las palabras por medio de las notas fuertes, y con que maestría esculpe profundamente la frase musical en la frase poética, comunicando á esta última una fuerza de expresion incomparable.

Resumiendo lo dicho, el tono más ó ménos agudo de un sonido es independiente de su duracion é intensidad; la duracion es independiente de la intensidad y del tono; la intensidad es independiente del tono y duracion. Los sonidos articulados no están exentos de las condiciones de todos los demás sonidos. Por consiguiente, un sonido articulado puede diferenciarse de otro sonido articulado por el tono más grave ó más agudo, por la mayor ó menor du-

racion de tiempo, ó sea la cantidad, y finalmente por su mayor ó menor fuerza, ó sea el acento.

El acento es un elemento esencial del vocablo. Dos sílabas igualmente acentuadas constituyen dos vocablos distintos. Si al pronunciar la palabra *cariredondo* acentuásemos la primera sílaba con tanta fuerza como la penúltima, resultarian dos vocablos, á saber, *cari* y *redondo*. Para que suene como una sola palabra, es de todo punto indispensable que una de las sílabas se acentúe más que las otras. Si al tocar el tambor diese igual intensidad á todos los sonidos, cada uno de ellos constituiria una unidad independiente; pero si doy un golpe fuerte y otro débil, y así sucesivamente, los sonidos se agruparán de dos en dos, si doy un golpe fuerte y dos débiles, los sonidos se agruparán de tres en tres, si doy un golpe fuerte y tres débiles los sonidos se agruparán de cuatro en cuatro. Si en lugar de los sonidos inarticulados del tambor, pronunciase sonidos articulados ó sílabas, en el primer caso pronunciaria palabras monosílabas, en el segundo bisílabas, en el tércero trisílabas, en el cuarto cuadrisílabas.

Siendo el acento prosódico, como queda demostrado, un elemento esencial del vocablo, y el lazo de union de todos los sonidos que lo constituyen, es evidente que una lengua sin acento prosódico es un delirio de la imagina-

cion, un verdadero imposible. Sin la diversidad que nace del acento todas las lenguas serian monosilábicas: y hasta en las lenguas monosilábicas veremos que al instante mismo de agruparse los vocablos para constituir la frase, aparece el acento. Unas personas acentúan más que otras; pero hablar sin acentuar es materialmente imposible.

—¿En qué silaba suele colocarse el acento?

—En este punto varian las lenguas. En la lengua castellana, en la catalana, en la italiana y otras, de la misma manera que en la lengua griega, puede caer el acento sobre las sílabas antepenúltima, penúltima ó última, verbi gracia *líquido*, *liquido, liquidó*. Pero en la lengua latina ningun vocablo tiene acentuada la última sílaba, y en la lengua francesa jamás se acentúa la antepenúltima. Por razon del lugar que ocupa el acento se dividen los vocablos castellanos en *esdrújulos*, *llanos* y *agudos*.

Llámanse *esdrújulos* los que tienen el acento prosódico en la antepenúltima sílaba, v. gr., *céfiro*, *relámpago; graves* ó *llanos* los que tienen acentuada la penúltima, v. gr., *blando, dulzura*, *esperanza;* y *agudos* los que tienen acentuada la última, v. gr. *sol, galan*, *afliccion*.

—¿En las palabras de cinco y más sílabas no podrá colocarse el acento ántes de la antepenúltima?

—Sólo en algunas palabras compuestas de un verbo y uno ó más pronombres enclíticos puede estar acentuada alguna de las dos sílabas que precedan inmediatamente á la antepenúltima, v. gr., *dijéronmelo*, *oblíguesemele*, y estas palabras reciben el nombre de *sobresdrújulas* ó *esdrujulísimas*. Pero fácilmente notarás que para pronunciar bien dichas palabras tenemos que separar algun tanto los pronombres enclíticos, como si fuesen vocablos monosílabos é independientes, diciendo *dijéronme-lo*, *oblíguese-me-le*. En todas las demás palabras compuestas sucede lo mismo: con la diferencia de que así como en los compuestos de verbo y uno ó más pronombres enclíticos el acento del verbo, como palabra mucho más importante, absorbe los de los enclíticos, en los demás vocablos compuestos, el acento preponderante es el último. Así en *fuérteménte*, no desaparece por completo el acento de *fuerte* pero suena más el de *mente*, y por esto la palabra resulta llana. Lo mismo puedes observar en *quí-ta-sól*, *cári-redóndo*, *córre-vé-díle*, *maravillosísimaménte*, ó *maravíllo-sísima-ménte*. De suerte que en todo rigor el acento de los vocablos castellanos debe necesariamente estar colocado en la antepenúltima, penúltima ó última sílaba.

—¿Cómo se explica una diferencia tan radical entre las lenguas latina, castellana y francesa,

si es verdad que las dos últimas sean hermanas é hijas de la primera?

—Muy fácilmente. Por regla general en los vocablos franceses ó castellanos derivados del latin, y lo mismo sucede en los italianos, catalanes ó portugueses, el acento coincide con el de la palabra latina. La sílaba acentuada, verdadero núcleo del sonido, es la que más resistencia opone á toda transformacion. La palabra sanscrita *matar* aparece con el mismo acento en la lengua pérsica, *mader*, en la griega *mitir*, en la latina *mater*, en la alemana *mutter*, en en el antiguo eslavo *mati*, en la lengua irlandesa *mathair*, en inglés *mother*, en provenzal y en catalan antiguo *maire*, en francés *mére*, en catalan *mare*, en italiano, en castellano y en portugués *madre*.

En este vocablo todas las letras, excepto la *m* que es la consonante de la sílaba acentuada, se modifican ó truecan al pasar de un idioma á otro: hasta la misma vocal *a* se transforma en los vocablos griego, aleman, inglés y francés; la *d*, es decir, la consonante más pegada á la vocal acentuada despues de la *m*, se convierte en algunos vocablos en *t*; pero el acento pasa tenaz é imperturbable de un clima á otro clima, de un órgano vocal á otro órgano vocal, desafiando y venciendo la destructora fuerza de los siglos. Con la palabra sanscrita *pitar*, (*pater*,

padre) podría hacerse la misma prueba. Es cierto que en la lengua griega se corre el acento á la segunda sílaba; pero en el vocativo conserva el mismo lugar que ocupaba en el vocablo sanscrito, y que recobró en los nominativos latino y castellano. No intento, sin embargo, establecer una regla inflexible y que no sufra excepcion alguna; pero casi siempre la etimología demuestra que lo que parecen excepciones é irregularidades caprichosas no son sino confirmaciones de la regla general.

Las palabras latinas *ámor*, *dólor*, parece que cambian el acento en las castellanas *amór* y *dolór*, y en las equivalentes de las demás lenguas neo-latinas; y sin embargo no es así, porque en los casos oblícuos de dichas voces latinas carga el acento en la segunda sílaba. Lo mismo sucede en el infinito *amare*, vocablo llano que se convierte en agudo al pasar al castellano, al catalan y al francés, ó en *amábilis*, que de esdrújulo se convierte en llano, porque al pasar á estas lenguas pierde una sílaba de la terminacion. Estas cercenaduras de la terminacion latina son mayores y más frecuentes en el francés y en el catalan que en el italiano y castellano. Hé aquí la razon porqué, sin moverse el acento del lugar que ocupa en la palabra latina, muchas voces que en latin, en italiano y en castellano son llanas, en francés y en catalan

son agudas, y porque muchas que en latin, en italiano y en castellano son esdrújulas, en francés y en catalan son llanas. Esto nos da la explicacion de que el francés carezca completamente de voces esdrújulas, y de que en catalan sean más escasas que en castellano; de que asi en el francés como en el catalan abunden mucho más los vocablos agudos que no en el italiano y en el castellano; y por último, de que, careciendo la lengua latina de voces agudas, las haya legado con tanta abundancia al francés, al catalan, al castellano mismo, y á todas las demás lenguas que de ella principalmente se derivan.

—¡Bravo! No me ofrece este punto la menor dificultad.

—Recapacitando un poco todo lo que esta tarde hemos dicho, conocerás sin esfuerzo cuán equivocada es la idea que del acento nos ofrece el Diccionario de la Real Academia. «Acento en «su propio sentido, dice, es el tono con que se «pronuncia una palabra, ya subiendo, ya ba«jando la voz; pero en nuestra lengua y otras «vulgares, se toma por la *pronunciacion larga* «de las sílabas, y así cuando decimos que en la «*a* ó en la *e* de una diccion está el acento, da«mos á entender que estas vocales se pronun«cian con más *pausa* ó *detencion* que las otras».

—En efecto, veo que la Academia, como

Hermosilla, confunde el acento con la cantidad.

—En la quinta y octava impresion de la *Ortografía de la lengua castellana*, que son las que viste ayer en casa, hállase consignado y autorizado por la misma Academia este grave error, pero no tan esplícitamente como en el Diccionario. Hé aquí sus textuales palabras: «Cada diccion sólo tiene un acento que se pone «en la sílaba donde *carga más* la pronuncia«cion, y este se llama *acento agudo.* Las mis«mas sílabas que se pronuncian con mayor «*fuerza* y detencion se llaman agudas, que «quiere decir entre nosotros lo mismo que *lar«gas*».

Si la Academia se hubiese contentado con decir que en la sílaba larga *carga más la pronunciacion*, y que las sílabas acentuadas *se pronuncian con mayor fuerza* que las no acentuadas, habria definido perfectamente la naturaleza del acento prosódico; pero como añade á la palabra *fuerza* la palabra *detencion*, y como luego asegura que la denominacion *aguda* que damos á ciertas voces «quiere decir entre nosotros lo mismo que *larga*», cata ahí que con una mano borra lo que hizo con la otra. En el Diccionario ya has visto que se tuvo el poco tino de suprimir lo bueno de esta definicion ó explicacion, y de aceptar lo malo. El *Prontuario de Ortografía*, posteriormente dado á luz

por la misma Academia, nos dice que «la rayita oblícua llamada *acento* se pone sobre la vocal de la sílaba *en que carga la fuerza* de la pronunciacion de las palabras».

—El *Prontuario* será quien tenga razon.

—Y mucho que la tiene.

—Basta ya de acento, porque la noche se nos viene encima más que de prisa.

—El acento de que hemos tratado es el *acento prosódico*: tenlo muy presente.

—¡Calle! ¿Con qué hay otros? ¿Y es muy larga la parentela?

—Aun falta el rabo por desollar. Pero mañana será otro dia.





DIÁLOGO VI.

El acento prosódico une los sonidos de un vocablo:—el rítmico une los sonidos de una expresion ò frase—La afinacion no es la acentuacion—Acento *expresivo* (provincial, español, afrancesado)—Acento ideológico: patético ú oratorio: rítmico (oido) ideológico (inteligencia): patético (corazon).



UANDO gustes. No puedo quitarme el acento de la cabeza.

—No conoces todavía su importancia.

—Dijiste que el acento de que hablamos ayer se llamaba prosódico, y que además del acento prosódico habia otros.

—Esos á que me referia no son en todo rigor acentos diversos del prosódico, sino modificaciones ó matices suyos.

—No entiendo.

—Me explicaré. Todo vocablo dijimos que

necesariamente debia tener una sílaba acentuada, puesto que para el oido el acento prosódico era el verdadero lazo que unia las dos ó más sílabas de un vocablo.

—No cabe duda.

—Pues lo mismo que sucede con las sílabas respecto á los vocablos, sucede con los vocablos respecto á las frases. Los vocablos se agrupan ó separan lo mismo que las sílabas; y así como con un número dado de silabas pueden formarse diversos vocablos, de la misma manera con un número dado de vocablos pueden componerse diversas frases. El discurso no es una simple retahila de vocablos. El lenguaje está sujeto á un organismo que guarda estrecha correspondencia, como á su tiempo verémos, con el organismo del pensamiento; y en todo sér orgánico hay algo más que una simple agregacion ó yuxtaposicion de moléculas.

—Cierto.

—Pues bien, el discurso es un sér orgánico, viviente.

—¡Hum!

—El vulgo no lo pone en duda, puesto que distingue entre lenguas *vivas y muertas*. Todos los dias se nos habla del nacimiento, de la infancia, del crecimiento, de la virilidad, de la decrepitud, de la muerte de las lenguas. No quiero citarte ahora aquel hermoso pasaje del Arte

poética de Horacio en que compara los vocablos con las hojas de los árboles, porque ya llegará ocasion más oportuna.

—Metáforas, metáforas, metáforas, y punto redondo.

—Metáforas que asoman á los labios de sábios é ignorantes sin buscarlas, que en todas las lenguas están encarnadas...

—Pero que al fin y al cabo no son razones.

—Sí tal; y razones de gran peso.

—Me parece haberte dicho ya, que uno de los más renombrados filólogos contemporáneos dedicó la primera leccion de un curso á demostrar que la ciencia del lenguaje debia formar parte de las ciencias de la naturaleza. Y esto no lo decia á literatos y filólogos, sino á naturalistas, y por cierto, de los más entendidos de Europa.

—Hay efectivamente una anatomía, una fisiología y una paleontología del lenguaje.

—No me rompas la cabeza con semejantes extravagancias. ¡Al grano! al grano!

—¡Gracias, por la galantería! No creia yo darte paja. Cuando hayamos analizado el pensamiento y estudiado la estructura interior del lenguaje, lo que ahora te parecen ridículas extravagancias, te parecerán verdades de á folio, y tan claras como la luz del mediodía.

Pero no nos movamos del sonido. Bien co

noces que una série cualquiera de sonidos no constituye una composicion musical.

—Claro que no.

—Que es indispensable que los diversos sonidos constituyan un sólo todo.

—Por supuesto.

—¿Y por qué razon los centenares ó millares de sonidos que componen una sinfonía ó una ópera se consideran como partes integrantes de un mismo todo?

—Porque asi le plugo al compositor.

—¿Sin más ley ni más regla que su antojo?

—¿Qué sé yo?

—Sí; lo sabes. Porque de no haber más ley que el capricho, ni más regla que el acaso, tú, y yo, y todo el mundo, podríamos componer tan buenas óperas como el más pintado.

—No digo tal absurdo.

—Es claro que entre los diversos sonidos de una sinfonía ha de haber una relacion muy íntima; y quien dice relacion, dice ley. Una melodía ha de guardar relacion con todas las demás melodías, un ritmo con todos los demás ritmos, un acorde con los que precedan y sigan. Todo está sujeto á rigurosas proporciones, todo está mútuamente encadenado. Las notas se agrupan y forman partes de compás, las partes de compás constituyen compases, los compases frases, las frases períodos, los períodos grandes

círculos que se van ensanchando hasta llegar á uno que los comprende todos.

No seré yo quien me atreva á decir á un astrónomo de tu calibre que la via láctea no está compuesta de nubes de polvo, como podria creerlo un pobre aprendiz de retórica.

Pues bien: ninguna composicion musical, ninguna obra artística es tampoco ningun puñado de polvo arrojado al viento.

—¿Y qué tenemos con eso?

—Que si quieres formarte una idea aproximada de la estructura de una obra artística, no tienes más que levantar los ojos al cielo, y recordar tus libros de astronomía. Pero como no me cansaré de repetir, y á su tiempo procuraré probártelo, que en la obra artística ha de circular la vida, ó si se quiere, una imágen de la vida; indudablemente te dará una idea más cabal y más exacta de la relacion íntima y mútua dependencia de las partes de una obra artística, relacion que es algo más que la simple adherencia de moléculas, ó que las ataduras de una ley mecánica, cualquiera de esas flores, de esas plantas que nos rodean; y mejor todavía ese tu propio cuerpo que encierra un espiritu inmortal.

—¡Pataplun! Ya apareció aquello.

—No te apures. Por ahora no tenemos que hablar más que del cuerpo del lenguaje. Y como

con el tiempo maduran las brevas, confio en que ha de llegar el dia en que discurramos del espíritu con mucha calma y formalidad, sin muecas ni aspavientos.

—¡Qué largo me lo fiais! digo yo ahora, como el tan famoso é impenitente personaje de Tirso.

—Hemos visto que dos ó más letras se funden en un sólo sonido y constituyen una sílaba, y que dos ó más sílabas enlazadas por medio de un acento prosódico constituyen un vocablo. Con los vocablos se forman expresiones, frases, cláusulas; con las cláusulas grupos mayores y con estos otros mayores, hasta llegar á aquel círculo máximo de que hablábamos, que abarca y encierra todos los demás círculos.

—Pues bien, para que dos ó más vocablos constituyan un todo, expresion ó frase; para que dos ó más frases constituyan un todo superior, ó cláusula; para que dos ó más cláusulas constituyan un grupo, y dos ó más grupos otros grupos superiores; en la frase, en la cláusula, en el grupo inferior, en el grupo superior, y finalmente en el discurso ó poema tiene que haber unidad que enlace las diversas partes, y esta unidad ha de manifestarse exteriormente. De la misma manera que están encadenados los sonidos de una sílaba y de un vocablo, deben estarlo los de una frase, ó los de una cláusula y los de todo el discurso ó poema. Los hilos

misteriosos que en una composicion musical entretejen los millares de sonidos son, además de las proporciones melódicas y armónicas, los ritmos de tiempo y de acento. Estos mismos hilos constituyen la trama del lenguaje. Una comparacion de que se valen con frecuencia los retóricos antiguos para explicar la energía del lenguaje, te aclarará perfectamente mi idea. Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano comparan los vocablos de la cláusula con los soldados. Ampliemos la comparacion, representándonos todos los vocablos de un discurso como los soldados de un ejército. Para que un millon de hombres constituyan un ejército, son de todo punto indispensables organizacion, órden gerárquico, disciplina. El cuerpo necesita una cabeza que encierre el pensamiento y comunique el impulso á los miembros.

—¡Toma! toma! Con qué entónces habrá en el discurso sus tenientes generales, y mariscales de campo y brigadieres, y comandantes, y capitanes, y oficiales, y sargentos, y cabos, y rancheros.

—De todo hay.

—¿Y capellanes y médicos y albéitares para la caballería?

—Sí, señor. Cada grupo de vocablos tiene su jefe, y los vocablos componen compañías y batallones, y regimientos, y brigadas, y cuerpos

de ejército; y hay su tropa de línea, y tropa ligera, y caballería, y artillería rayada.

—¡Cáscaras! ¿Y habrá tambien sediciones?

—Tambien.

—¡Calle! ¿Con qué tambien hay vocablos rebeldes?

—Y regimientos enteros.

—¡Haya picarillos! ¿Y los fusilan?

—Por supuesto.

—¿Quién? ¿Se puede saber?

—La crítica.

—¿Y quién manda fusilarlos?

—La retórica, la estética y el sentido comun. Pero como por ahora no tratamos más que del sonido, á los vocablos rebeldes y á las cláusulas traidoras y á los versos indisciplinados los fusila la música, y los silba todo el que tiene orejas.

—Ahora sí que me convenzo de que no hemos de poder acabar con el militarismo. ¡Hasta la música! ¡La música que las fieras domestica!

—Cierto que las domestica, y con la ordenanza en la mano.

—Mal sesgo vamos tomando. Doblemos la hoja, que no estoy de gaita. Ayer me pediste paciencia, y hoy nó. ¡Pesia á mí! no acabes con la poca que ya me queda. Háblame de acentos, y deja á la tropa en paz.

—A eso iba.

—Pues toma el camino recto, el camino real, que así no tropezaremos, ni correremos riesgo de hacernos las narices.

—Que, segun columbro, ya empezaban á hinchársete.

—No que nó.

—Aunque hemos reconocido que todos los vocablos han de tener un acento prosódico, sucede que al agruparse para formar expresiones y frases, algunos de estos acentos resaltan y cobran mayor vigor, otros se atenúan ó anublan, otros se ocultan y pierden.

—Ponme un ejemplo.

—En esta expresion adverbial, *á cencerros tapados*, el acento del primer vocablo, *á*, desaparece casi del todo y el del segundo vocablo, *cencerros*, suena ménos que el de *tapados*. Para dar igual fuerza á los tres acentos tendríamos que descoyuntar la expresion, haciendo una pausa muy perceptible despues de cada palabra, como puede verse en el siguiente ejemplo: «*A, cencerros, tapados, templo y gloria* son voces castellanas.» En esta frase, *hacen cerros tapados*, los acentos prosódicos caen en las mismas sílabas que en la expresion *á cencerros tapados*; pero nota cuánto cambia su respectivo valor: el de la *a* en el vocablo *hacen* adquiere tanta importancia como el de la *a* en *tapados*;

y el de *e* del vocablo *cencerros,* descuella sobre todos.

—Esto será efecto del sentido.

—Indudablemente. Los sonidos son los mismos, pero ¡cuán diversa la pronunciacion!

En cada una de estas expresiones, *La hermosa luz del sol*, *La resplandeciente lumbre del dia, El ronco* y *pavoroso estrépito del trueno, El sosegado movimiento de las olas*, notarás un acento predominante: en la primera el de *sol*, en la segunda el de *lumbre,* en la tercera el de *estrépito*, y en la última el de *movimiento.* Más adelante veremos qué influencia tiene en esto el sentido. Lo que ahora deseo que notes es la absoluta necesidad de un acento predominante que enlace los vocablos. Es una exigencia del oido: para que dos ó tres vocablos formen un sólo grupo, es indispensable que la unidad se manifieste por medio de un sonido que sobre todos los demás sonidos descuelle. Te convencerás, variando la colocacion de los vocablos, sin alterar el sentido. Si dijésemos *Del sol la luz hermosa*, *La lumbre resplandeciente del dia*, *El estrépito ronco y pavoroso del trueno*, *El movimiento sosegado de las olas*, los acentos de *hermosa*, *resplandeciente*, *pavoroso y sosegado*, serian entónces los predominantes.

Este es el acento que podremos llamar *rítmico*, puesto que contribuye á marcar el ritmo

tanto ó más que las pausas. No sé yo que hasta ahora lo haya claramente distinguido y nombrado ningun gramático, aunque muchos hablan de él á tientas, y confundiéndolo con el acento simplemente prosódico ó con otro acento de que hablaremos luego. Donde más resalta esta confusion es en los tratados de Arte métrica, al proponerse explicar los autores la influencia del acento en la medida del verso.

El acento rítmico todo el mundo lo percibe; quieras no quieras, se cuela en el oido, y se escapa de los labios. En la prosa marca el número oratorio, y en el verso de las lenguas que no se rigen por la cantidad, marca la medida. En una palabra, el lenguage tiene su *ritmo de acento* como la música: ritmo vago y libre en la prosa, más perceptible, preciso y regular en el verso; pero que nunca llega á las rigorosas proporciones á que está sujeto en el canto.

—Ponme un ejemplo, pero no de una expresion aislada, sino de un período ó pasaje algo extenso.

—Este de Fray Luis de Granada nos vendrá de molde. Una de las cosas que más contribuyen á su armonía es el acierto admirable en el ritmo de acento. Verás como algunos acentos prosódicos desaparecen del todo, como otros hieren cual golpes de mazo el oido, como los vocablos parece que corren á buscar el acento,

y como el acento los atrae, los detiene, los agrupa, los ata. Para que mejor puedas observarlo, señalaré los acentos más importantes con el número uno, y los secundarios con el númeto dos, sin hacer caso de los restantes. Dice el Maestro Granada, hablando de Dios nuestro Señor:

«O invisible[1] y que todo[2] lo ve[2], inmutable[1] y que todo[2] lo muda[2]: á quien[1] ni los espacios[2] dilatan[2], ni las angosturas[2] estrechan[1], ni la variedad[2] muda[1], ni la necesidad[2] corrompe[1], ni las cosas tristes[2] perturban[1], ni las alegres[2] alhagan[1]; á quien[2] ni el olvido[2] quita[1], ni la memoria[2] da[1], ni las cosas[2] pasadas[2] pasan[1], ni las futuras[2] suceden[1]; á quien[2] ni el orígen[2] dió[2] principio[1], ni los tiempos[2] aumento[1], ni los acaecimientos[2] darán fin[1]; porque en los siglos[2] de los siglos[1] permaneceis[2] para siempre[1]!»

—¡Buena batuta tenia el tal maestro!

—No vayas á creer que todos los acentos señalados con un mismo número tengan exactamente el mismo valor. Al contrario median sus gradaciones, de tal suerte, que, rigorosamente hablando, no hay dos siquiera de todo en todo iguales.

—¿Sabes qué digo? que no me parece tan fácil el acentuar como Dios manda.

—Es una de las principales dificultades de la pronunciacion.

Y lo peor de todo es que de poco ó nada pueden servir las reglas.

Es absolutamente indispensable estar dotado de un oido finísimo, y haberlo educado, oyendo á buenos oradores y á buenos actores. Recuerda lo que dijimos del canto: pues en igual caso se encuentran la declamacion y la lectura. No vale penetrar el sentido de lo que se lee: aunque esto sea, segun veremos, una condicion indispensable, repito que no basta.

—A ese paso, creo que acabarás por convencerme de que todavía no sé leer.

—En cuanto á mí, hace ya mucho tiempo que estoy convencido.

—Veo que con mis pujos de orador me va á costar la torta un pan.

—¡Ay amigo mio! La verdadera ciencia enflaquece mucho los brios. Cualquier cosa que se estudie con mediana profundidad descubre al hombre por cada átomo de luz vasto horizonte de dificultades y dudas.

—Entónces ¡lléveme pateta! vale más comer y roncar, y váyanse los libros á paseo.

—¿Te parece grano de anís ir descubriendo los límites de lo que no sabemos ni podemos saber?

La verdadera ciencia es un gran maestro de humildad y de religion.

—¡Ea! Tiende el paño del púlpito, que ya comienzo á dar cabezadas. ¡Cáscaras! ¡Ni la maza de Fraga! Eres incorregible.

—En el verso hemos dicho que los efectos del acento rítmico se manifestaban con mucha mayor evidencia que en la prosa. Es tan verdad, que basta la dislocacion de un sólo acento para que el mejor verso pierda toda su armonía y hasta deje de ser verso. Esta frase

¡O dulces prendas por mi mal halladas!

es un excelente verso endecasílabo. En lugar de acentuar mucho, como debe acentuarse, el vocablo *mal,* acentúa el vocablo *mi*, como si fuese el pronombre personal, y ¡adios verso!

«O dulces prendas por mí mal halladas.»

no es ningun verso. Sin embargo, no suena del todo mal esta frase, por estar compuesta de un verso de cinco sílabas y otro de seis, bastante regulares, v. g.

¡O dulces prendas,
Por mí mal halladas!

Si el sentido permitiese leerla, acentuando el vocablo *por* de este modo

¡O dulces prendas pór mi mal halladas!

resultaria tambien un verso endecasílabo, pero no tan armonioso como el primero.

Mas si tambien se alterase la colocacion de

algunas palabras, causando entónces una mayor perturbacion en el ritmo, v. g.

¡ O dulces prendas halladas por mi mal !

desapareceria hasta la medida. Semejante frase ni áun en prosa seria tolerable. Voy á escribirte ahora una composicion de Villegas, notando los acentos, como en el citado pasaje de Fray Luis de Granada. Verás como el acento predominante cae siempre al final del verso, y cuánto contribuye á distinguir la medida.

2 1
Agora que süave
2 1
Nace la primavera
2 1
¿No ves como las Gracias
2 2 1
De rosas mil se llenan?
2 1
¿No ves como las ondas
2 2 1
Del ancho mar quietas
2 1
Aflojan los furores
2 1
Y amigas se serenan?
2 1
¿No ves como ya nada
2 1
El ánade, y empieza
2 1
La grulla á visitarnos,
2 1
Y el sol á barrer nieblas?
2 1
Los trabajos del hombre
2 1
Ya lucen y ya medran,
2 2 1
La vega pare gramas,

La o[2]liva flo[2]res e[2]cha,
Las ce[2]pas se coro[1]nan
De pá[2]mpanos que enje[1]ndran
Y de bulle[2]ntes ho[1]jas
Los ca[2]mpos y alame[1]das.

Me parece qce habrás distinguido sin esfuerzo ninguno la regularidad con que van cayendo los acentos predominantes, colocados á distancias exactamente iguales.

Como estos versos son heptasílabos, entre acento y acento media la distancia de siete sílabas. La razon de que esta regularidad llene el oido es la misma porque en una figura geométrica place á la vista la proporcion y regularidad de las líneas. Esta composicion de Villegas consta de veinte versos. Representa estos versos por veinte líneas rectas de igual extension, une estas líneas por sus extremos, cerrando con ellas un espacio, y resultará una figura regular, un polígono de agradable forma. Los ángulos que de la union de estas veinte líneas resulten, serán ángulos del mismo número de grados, y sus vértices equidistarán de un centro. Estos vértices, estos puntos salientes, representarán fiel y exactamente los acentos predominantes.

—Ingeniosa me parece la comparacion.

—No pretendo hacer gala de ingenio. La exactitud es lo que importa.

—Exacta la considero, y te confieso que me ha dado mucha luz.

—En el pasaje de Fray Luis de Granada descubrirás cierta oculta tendencia á esa regularidad, puesto que se trata de una prosa elevada; pero no la precisa regularidad del verso. Vamos á descomponerlo. Comienza con dos versos de diez sílabas,

O invisible, y que todo lo vé,
O inmutable y que todo lo muda;

pero luego varía constantemente la extension de las frases, y por consiguiente la respectiva distancia de los acentos predominantes. Algunas son versos, y buenos, pero de diferente medida: otras no. Vas á verlo; y para mayor claridad, al principio de cada frase te indicaré el número de sílabas de que consta, segun las reglas de la versificacion.

3. á quién
8. ni los espacios dilatan
9. ni las angosturas estrechan
7. ni la variedad muda,
9. ni la necesidad corrompe,
9. ni las cosas tristes perturban

8. ni las alegres[2] halagan[1]
3. á quien[2]
6. ni el olvido[2] quita[1],
7. ni la memoria[2] da[1],
9. ni las cosas[2] pasadas[2] pasan[1],
8. ni las futuras[2] suceden[1];
3. á quien[2]
8. ni el orígen[2] dió[2] principio[1],
7. ni los tiempos[2] aumento[1],
12. ni los acaecimientos[2] darán fin[1];
9. porque en los siglos[2] de los siglos[1]
8. permaneceis[2] para siempre[1].

De modo que en los versos de Villegas los acentos predominantes siguen esta rigorosa progresion aritmética ascendente: 7, 14, 21, 28, 35, 42, 49, 56, 63, 70, 77, 84, 91, 98, 105, 112, 119, 126, 133, 140: número de sílabas de que, segun las reglas métricas, eonsta la composicion. Al contrario, en el pasaje de Fray Luis de Granada no siguen los acentos predominantes una proporcion contínua, sino otra progresion irregular: 12, 21, 27, 35, 44, 51, 60, 69, 77, 80, 86, 93, 102, 110, 113, 131, 128, 140, 149, 157: número de sílabas de que dicho pasaje consta, contándolas tambien segun las reglas de la medida del verso.

Es claro que si alterases, áun en el trozo en prosa, esas relaciones de los acentos predominantes, el efecto del conjunto no sería el mismo, y la prosa armoniosa de Fray Luis de Granada podria convertirse en una prosa detestable. Si las alterases en la poesía de Villegas, desapareceria del todo el verso.

Pues bien, el agradable efecto que resulta de la combinacion de acentos ó sílabas más ó ménos acentuadas, es lo que en el lenguaje articulado, lo mismo que en la música, se llama *ritmo de acento.* Si á todos los acentos prosódicos se les diese igual valor, resultaria un martilleo insufrible. De aquí la necesidad de distinguir el acento *rítmico* del meramente prosódico, el acento que une los sonidos de un vocablo, del acento que une los sonidos de una expresion ó frase.

—¡Bravo! En viendo números, me baila el corazon. Luego direis de las matemáticas. ¡Bolonios!

—No confundas las matemáticas con los matemáticos, y mucho ménos con los matemáticos de tres al cuarto. El parentesco de las matemáticas con la metafísica y la teología es tan legítimo y tan estrecho como puede serlo el de cualquier otra ciencia; y las matemáticas son tan hermanas de la poesía ó de la música, ó de la arquitectura, como puede serlo la astronomía.

—Puse un huevo, y me salió huero. De que lleves el agua á tu molino, ahora si que me tengo yo la culpa. ¿Hay más acentos?

—Más hay.

—¡Sopla!

—La melodía y el ritmo de tiempo constituyen, por decirlo así, la belleza física de la música; pero su fuerza expresiva nace principalmente del acento. Cántese la mejor pieza de Mozart con la afinacion más exquisita, sin faltar en un ápice al ritmo de tiempo, pero sin acentuacion ninguna; y la hermosa composicion musical será un cadáver. Acentúala mal, y su hermoso semblante quedará horriblemente desfigurado.

El sentido de la música está como colgado del acento. Para medir el tiempo, para afinar, basta un buen oido: para acentuar se necesita inteligencia, y no basta; se necesita corazon.

En el lenguaje sucede lo propio: léase ó declámese la más hermosa poesía del mundo, articulando bien, midiendo perfectamente los tiempos y las pausas, dando á la voz el correspondiente tono y la modulacion debida, pronunciando con toda exactitud el acento prosódico, pero sin marcar el acento rítmico; y el sentido de las frases y de los vocablos quedará como envuelto en una densa nube, y de vez en cuando se oscurecerá del todo; la anfibología

cortará á cada paso los hilos telegráficos establecidos entre el entendimiento del poeta, del lector y del oyente; los afectos no transformados en idea se disiparán; los latidos del corazon del poeta quedarán allí encerrados, sin eco ninguno, como nacidos en la espantosa soledad del vacío.

—Me parece que exageras.

—No exagero, no. El acento es lo más pegado al alma: del alma parte, y nada penetra en ella tan profundamente. Los malos cantores y los malos actores ú oradores, cuando quieren comunicar energía á la expresion, lo primero que hacen es pedir auxilio á los pulmones. Y cuando un público de grosero oido y grosero corazon puebla los asientos del coliseo, en aquellas inteligencias donde no puede penetrar la idea, en aquellos pechos donde no puede penetrar la melodía, penetra y vibra y retumba el grito que hace retemblar las bambalinas y las paredes. Y el grito descomunal hace saltar lágrimas, y causa grande entusiasmo y furor. Esto ¿qué significa? Que el instinto, ya que no el sentimiento artístico de buena ley, revela al hombre más rudo el poder mágico del acento; y que la naturaleza misma nos lleva á esforzar la voz siempre que nos proponemos esforzar la idea, y sobre todo el afecto. Compete al arte moderar, regular estos impulsos naturales, más

bien que excitarlos. El orador, el poeta, el músico, en una palabra, el artista, gradúa más delicadamente los acentos, economiza prudentemente su fuerza para emplearla con mucha oportunidad; pero el vulgo la emplea sin discernimiento, la prodiga y malgasta.

En suma, hay en el lenguaje un acento *expresivo*: comprende el llamado *ideológico*, que contribuye á distinguir las ideas y pensamientos (Rousseau lo llama *racional*), y el *patético* ú *oratorio*, que expresa los afectos, y que á manera de termómetro finísimo sube ó baja, segun el mayor ó menor grado de calor del discurso.

—¿Los acentos llamados *provincial*, *español*, *afrancesado*, etc., son otras tantas especies del acento expresivo?

—En estos casos no se toma la palabra acento en el sentido en que la definimos. Las expresiones *acento nacional*, *acento afrancesado*, *acento provincial* y otras semejantes son hijas de aquella confusion del acento con el tono y con la cantidad, de que ayer hablamos tan prolijamente. Cuando decimos acento *nacional*, *provincial*, *italiano*, etc., significamos la pronunciacion peculiar á la nacion, á la provincia, etc. Es decir, que bajo las referidas denominaciones comprendemos la melodía, el ritmo de tiempo y el ritmo de acento, con la particula-

ridad de referirlas principalmente al *tono y modulacion.* La Academia entiende por acento provincial: «El *tono* peculiar de cada provincia en la pronunciacion», y luego añade, que en el lenguaje técnico de la Música la voz acento significa «*modulacion* de la voz». No aduzco estas definiciones para impugnarlas. Son bastante aceptables, puesto que el uso sanciona estos dos sentidos del vocablo *acento.* Que el vulgo confunda cosas que no deberian confundirse, nada tiene de particular; que esta confusion trascienda en el Diccionario de la Academia es muy natural y consecuente, puesto que la Academia no puede ni debe prescindir en su Diccionario ni áun de las confusiones del uso, que no solo es árbitro y legislador, sino tambien déspota en materia de lenguaje; mas lo que por ningun estilo merece perdon ni disculpa es que Rousseau, escritor y músico, tan preciado de filósofo, cayese asimismo en una confusion tan enorme, precisamente en un Diccionario de música, y nada ménos que al proponerse explicarnos lo que debia entenderse por acento gramatical, racional y patético.

—De todo lo cual venimos á sacar en limpio que lo que se llama *acento nacional y acento provincial* no es acento ni cosa que lo valga.

—Poco á poco. Es tono; es modulacion, es ritmo de tiempo; pero tambien acento. En una

palabra, es el modo peculiar como la voz se modifica: la canturia que distingue á los habitantes de tal ó cual localidad, y á los que hablan tal ó cual lengua.

—Ya estoy. Quisiera ahora que me pusieras más en claro lo del acento expresivo. Las deficiones las entiendo perfectamente; pero creo que no estaria de sobra, ántes vendria como anillo al dedo, algun ejemplo.

—Con mucho gusto.

En estas frases *Se miente mucho*, *Se insultaron*, *Sé la leccion*, *Sé bueno*, no acentuamos con igual fuerza el vocablo SE: en los dos últimos ejemplos, en que es verbo, lo acentuamos mucho más que en los dos primeros, en que es pronombre.

—Y para que se distinga cuando es verbo de cuando es pronombre previene la Ortografía que en el primer caso se escriba el acento, ¿no es cierto?

—Esta es la razon que dan algunos, pero me parece una razon de pié de banco.

—¿Por qué?

—Porque cuando hablamos, no tenemos á mano la virgulilla que representa el acento, y sin embargo no confundimos ni podemos confundir en ningun caso el vocablo *sé* verbo con el vocablo *se* pronombre. En los códices é impresiones antiguas tampoco la encontrarás.

—¿Entónces en qué se funda la consabida regla?

—En lo que ya hemos dicho. En que no pronunciamos de la misma manera el verbo *sé*, que el pronombre *se;* en que realmente acentuamos mucho más este vocablo cuando es verbo, que cuando es pronombre.

—Corriente: lo acentuamos más cuando es verbo, para no confundirlo con el pronombre.

—No hay tales carneros. Lo acentuamos más cuando es verbo, porque expresa una idea más importante. Si bien lo notas, en esta frase, *Se insultaron*, acentuamos algo más el vocablo *se*, que en la otra. *Se miente mucho*, no obstante de ser en ambas pronombre. En la primera frase el pronombre *se* expresa el sujeto y el complemento directo á la vez, en la segunda solo expresa el sujeto, y de un modo indeterminado, ó si se quiere, no es más que un agregado del verbo, la forma gramatical de la voz pasiva. Tambien acentuamos algo más el vocablo *sé*, imperativo del verbo *ser*, que cuando es primera persona de indicativo del verbo *saber*. En esta frase *Sé bueno*, se acentúa dicho vocablo con más fuerza que en la otra *Sé la leccion;* porque el imperativo además de la idea expresa un afecto, mandato, ruego, etc. Y si digo *Sé bueno*, mandando, acentuaré más el verbo, que si lo digo aconsejando, y más en este caso, que si lo digo suplicando.

Bastan estos ejemplos para convencerte de que con el acento distinguimos la mayor ó menor importancia de las ideas, así como la mayor ó menor energía de los afectos.

Por analogía de razon, acentuamos más los vocablos *él*, *tú*, *mí*, *éste*, *aquél*, cuando son pronombres, equivaliendo por lo tanto á un nombre sustantivo, que cuando no son más que adjetivos. *Sobre*, tiempo del verbo sobrar. y *sobre*, sustantivo, lo acentuamos con más fuerza que *sobre*, preposicion. Lo mismo sucede con *pára* de *parar*, *dé* de *dar*, *éntre* de *entrar*, *cómo* de *comer*, etc. *Ante*, *pero*, *solo*, *Como* (por la ciudad), *cerca*, nombres sustantivos, se acentúan mucho más que *ante*, preposicion, *solo y cerca*, adverbios, *pero y como*, conjunciones. *Sí*, adverbio afirmativo, ó nombre sustantivo significando la nota musical, se acentúa más que *si*, conjuncion condicional.

—Recuerdo un ejemplo del *Compendio de ortografía* de la Academia que me parece oponerse á esta regla. Dice la Academia: «*Solo*, «como adverbio, deberá acentuarse cuando, de «no hacerlo, se pueda confundir con el adje tivo, v. gr. *Voy sólo* (solamente) *por complacer* «*á Usted.* — *Voy solo* (sin compañía) *porque así* «*me conviene.*» Segun tu regla, en esta última frase deberia acentuarse el vocablo *solo* más que en la primera.

—Así lo creo.

—De modo que tú, al contrario que la Academia, escribirias *solo* adjetivo con acento, y *solo* adverbio, sin él.

—En cuanto á mí, no escribiria acento ni en *solo* adjetivo, ni en *solo* adverbio.

—Entónces ¿cómo los distinguirias?

—Escribiendo de este modo: *Voy, solo por complacer á usted. Voy solo, por complacer á usted.* No creo que nadie al leer estas dos frases dudase un solo instante del verdadero sentido de la palabra *solo*. En el caso de empeñarse en escribir la palabra *solo* con acento, más lógico seria acentuarla siendo adjetivo, que siendo adverbio, y más todavía, cuando fuere sustantivo, como en este ejemplo, *Tocó un solo de violin.*

—Si, si. Yo lo he tocado de violon.

—Voy á ponerte ahora algunos otros ejemplos que te demuestren hasta la evidencia, como el acento es á veces el único signo que nos declara la verdadera intencion del que habla. Me tomaré la libertad de emplear algun giro no muy castizo, para que sin alterar la colocacion de las palabras, se vea más claramente que el acento (junto con el tono de la voz y el ritmo de tiempo) basta para deshacer la anfibología.

Si pregunto *¿Vendrá usted mañana?* cargando el acento sobre el verbo, mi duda se re-

ferirá á la idea expresada por dicho verbo. La contestacion será: *No señor: no vendré.* Si pregunto *¿Vendrá usted mañana?* cargando en *usted* el acento, la contestacion será: *No señor, vendrá mi hermano.* Si pregunto *¿Vendrá usted mañana?* cargando el acento en *mañana*, la contestacion será: *No, señor: vendré el jueves.* Si pregunto *¿Vendrá usted, mañana, en coche?* cargando el acento sobre la palabra *coche*, la contestacion será: *No señor, vendré á pié.* Si pregunto *¿Vendrá usted mañana, para arreglar la cuenta?* acentuando más las últimas palabras que las primeras, la contestacion será: *No, señor: vendré para tocar el piano.*

En el siguiente pasaje de Fray Luis de Granada verás ahora como el acento se apoya principalmente en las ideas predominantes. Dice así: «Témaos[1] tambien[2] Señor[2], por la grandeza «de vuestros juicios[1] que desde el principio del «mundo[2] habeis obrado[2].» La palabra *juicios* es la que más debe acentuarse, porque expresa la idea capital, como te lo probará lo que sigue. Verás como en efecto dicha palabra y el adjetivo *gran* que la acompaña son las que más deben acentuarse, pronunciándolas con énfasis, porque expresan la idea que preocupa al orador y en derredor de la cual giran todas las demás.

«Gran juicio fué la caida de aquel ángel tan «principal y hermoso. Gran juicio fué la caida «de todo el género humano por la culpa de «uno. Gran juicio fué la eleccion de Jacob, y la «rèprobacion de Esaú; el desamparo de Júdas, «y la eleccion de S. Pablo; la reprobacion del «pueblo de los judíos y la eleccion de los genti-«les, con otras maravillas semejantes, que, sin «que lo sepamos, pasan de secreto cada dia «sobre los hijos de los hombres. Y sobre todo «esto, es espantable juicio, ver tantas naciones «sobre la haz de la tierra estar en la region y «sombra de la muerte y en las tinieblas de la «infidelidad, caminando por unas tinieblas á «otras tinieblas, y por trabajos temporales á «tormentos eternos.»

Estudia luego este pasaje, sin ceñirte á los acentos que he señalado, sino tambien comparando los de todas las palabras, y notarás como su grado de fuerza corre parejas con el grado de importancia de las ideas. Las excepciones que acaso encuentren serán debidas probablemente á las exigencias del acento rítmico que corre generalmente á apoyarse en la voz final de los diversos grupos de palabras, expresiones ó

frases; pero el mérito del escritor consiste en colocar los vocablos de modo que el acento rítmico, el ideológico y el patético concuerden, complaciendo igualmente el oido, la inteligencia y el corazon.

—Dos cosas me ofrecen alguna duda. En primer lugar, dijiste que el acento ideológico contribuia tambien á expresar el diverso grado de importancia de los pensamientos.

—Y mucho que contribuye. El paréntesis, por ejemplo, lo acentuarás ménos, que las demás oraciones que constituyen el cuerpo de la cláusula; no acentuarás la oracion accesoria tanto como la principal, y segun la mayor ó menor importancia de las oraciones de una misma especie las acentuarás más ó ménos. La antítesis, la correspondencia de los pensamientos se manifiesta tambien por medio del acento. En el siguiente ejemplo del mismo Granada, verás retratada en el ritmo de acento la contraposicion de las ideas y pensamientos. No entro en más explicaciones, porque el sol toca ya en el ocaso. Por otra parte, no hacen falta. Dice el Maestro Fr. Luis de Granada:

«Grande humildad es nacer en un establo; «mas grande gloria es resplandecer en el cielo. «Grande humildad es estar entre bestias; mas «grande gloria es ser cantado y alabado por los «ángeles. Grande humildad es ser circunci-

«dado como pecador; pero es grande gloria el «nombre de Salvador. Grande humildad es «venir al baptismo entre publicanos y pecado«res; mas grandísima es la gloria de abrírsele «los cielos, sonar la voz del Padre, y verse «sobre él el Espiritu Santo en figura de palo«ma, y los temores y pregones de S. Juan Bau«tista. Finalmente, grandísima humildad fué «padecer y morir en una cruz; pero grandísima «gloria fué oscurecerse el cielo, temblar la tier«ra, despedazarse las piedras, abrirse las sepul«turas, aparecer los difuntos, hacer senti«miento todos los elementos».

—Como todos los sermones fuesen de este paño, puede que oyera algunos.

—Bien los necesitas: algo más que la retórica.

—La otra observacion... ¡ah! ya recuerdo. Lo que todavía no veo bien deslindado es la diferencia entre el acento *ideológico* y el *patético*.

—Es sencillísima: el *ideológico* contribuye á la expresion de las ideas; el *patético* contribuye á la expresion de los afectos y pasiones. El patético se distingue todavía más fácilmente que el ideológico. Acuérdate de los diversos modos con que dijimos que podia acentuarse la frase *Sé bueno*, segun los afectos que nos dominasen é intentásemos exprimir. Todas

las interjecciones se acentúan con tanta más energía, cuanto más vivo y más ardiente fuere el afecto que las inspira.

En la *Raquel* de Huerta, Raquel al ver entrar á los conjurados que iban á matarla, prorrumpe en un grito de espanto y de indignacion, pero al instante, vé el peligro, y á la amenaza sustituye la súplica. En un solo verso está encerrada esta lucha de afectos.

¡Traidores! mas... ¿qué dígo?... Castellanos,
Nobleza de estos reinos, etc.

Es claro que debe acentuarse con muchísima energía la palabra *traidores*, y muy poco la palabra *castellanos.* Si la palabra *traidores* la dirigiese á otras personas, y luego llamase en su auxilio á los castellanos, entónces esta palabra debería acentuarse más todavía que la primera.

En los versos de Garcilaso,

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
Dulces un tiempo. cuando Dios queria,

el acento rítmico obliga á apoyar mucho la voz en los vocablos *prendas* y *tiempo*, el acento ideológico exige tambien que se acentúe más la palabra *prendas* que la palabra *dulces;* pero el acento patético aconseja que, sin quitar su fuerza al rítmico é ideológico, acentuemos la

palabra *dulces* mucho más que las otras, y sobre todo en el segundo verso, porque en ella concentra el poeta toda la ternura de su corazon, y por esto la repite.

Finalmente, comparando dos pasajes en que los sentimientos sean muy diversos, y en que por consiguiente deba ser muy diversa la acentuacion, te formarás una idea exacta del acento patético, mejor que con todas las explicaciones.

Los siguientes versos de Garcilaso deben acentuarse poco, pues así lo requiere la ternura de los afectos tan dulcemente expresados.

¡Cuántas veces durmiendo en la floresta,
Reputándolo yo por desvarío,
Ví mi mal entre sueños, desdichado!
Soñaba que en el tiempo del estío
Llevaba por pasar allí la siesta
A beber en el Tajo mi ganado:
Y despues de llegado,
Sin saber de cual arte
Por desusada parte
Y por nuevo camino el agua se iba;
Ardiendo yo con la calor estiva,
El curso enagenado iba siguiendo
Del agua fugitiva:
Salid sin duelo, lágrimas corriendo.

Al contrario, estos versos con que el viejo Arias Gonzalo apostrofa á D. Diego Ordoñez han de acentuarse con mucha energía, porque así lo reclama la dureza y fuerza de las palabras, tan bien apropiada á la turbulencia de los afectos que en ellas hierven.

Pues la sangre, ardiente, jóven,
Crudo lobo no te harta,
Mata tu sed con la mia
De un viejo que te desama;
Que yo beberé la tuya,
Con que mitigue mi saña,
Y acompañaré mis hijos
En la muerte de la patria.

—En efecto, el contraste que ofrece la acentuacion de estos dos pasajes es evidentísimo.

—En la música por de contado sucede lo mismo. El *Dies iræ*, por ejemplo, requeriria una acentuacion más fuerte que el *Stabat Mater;* la música militar pide un ritmo más acentuado que la música religiosa; en la ópera, una situacion trágica y sangrienta reclamaria palabras más ardientes y acentuadas que una escena tierna ó festiva.

En todos estos casos la instrumentacion seria completamente diversa. La charanga y el bombo y los chinescos causarian tan mal efecto en una catedral como lo causarian los violines y el órgano en el campo de batalla.

—Oye, oye el caramillo de aquel pastor. ¡Oh qué dulce melancolía!

—Es una melodía popular.

—Modera el paso. ¿Qué importa que la noche nos sorprenda?

—En medio de estas majestuosas sombras

que nos rodean, en lugar del caramillo y de la campana del pueblo, ponme ahora el mejor organillo aleman tocando la tísis de la Traviata...

— ¡ Calla, bárbaro!





DIÁLOGO VII.

Cantidad prosódica.— No sentimos la cantidad de un vocablo, sinó un acento.—Se tiende á igualar la cantidad de las sílabas.—De la vária dimension de los vocablos.—Número ó ritmo es la acertada distribucion de sonidos y pausas.—El ritmo de tiempo en la prosa es número oratorio; en el verso, metro.—Del ritmo universal.

De los tres elementos de que todo sonido consta, á saber, *calidad* (timbre y tono) *duracion* é *intensidad*, en el exámen que vamos haciendo de la parte fónica del lenguaje, no hemos tratado con extension más que del último. Esta tarde, si te parece bien, estudiarémos la duracion.

—Al discípulo le toca seguir la voz del maestro.

— Muy dócil está mi auditorio, y muy benévolo.

—Y eso de la duracion ¿ha de durar dos dias como el acento?

Reclamo mi libertad de maestro. No quieras ponerme tasa á las palabras. Luego, que no depende solamente de mí, sino de tí. Tu derecho de interpelacion es tan lato, que, como no lo reglamentemos, ó no lo modere tu prudencia, no han de salir nuestras conferencias mejor libradas que las discusiones del Congreso.

Dijimos que una sílaba podia constar de una sola letra ó de muchas. En castellano puede constar hasta de cinco, como ya lo notó en su Gramática castellana el famoso maestro Lebrija; pero no solamente *en el caso de que dos vocales se cogen en diptongo* ó triptongo, como en la primera sílaba de *treinta,* ó en la última de *averiguéis*, sino tambien en algunos otros casos, sin necesidad de diptongo ni triptongo, como sucede en la sílaba *trans* por la cual comienzan tantos vocablos castellanos. Es cierto que esta sílaba es de orígen latino, y que parece que los oidos castellanos la rechazan, puesto que el vulgo suprime constantemente la *n*, pronunciando *trascribir, trasversal, trasmitir*, *trasmontar*, y que la mayor parte de los escritores se deja llevar de la corriente, y hasta lo autoriza la Academia; pero algunos la conservan, y en mi concepto, seria mejor que se conservase. Sea dicho con beneplácito de los propensos á innovaciones ortográficas.

—Pues me parecen estas palabras mucho más dulces sin la *n* que con la *n*.

—Indudablemente; pero la armonía de una lengua no exige que todos los vocablos sepan á almíbar. Algunas veces conviene, como más adelante demostrarémos, tener á mano sonidos llenos y fuertes. Con esa aficion á suprimir consonantes, vamos suavizando la lengua; pero tambien la afeminamos. Lo que se gana en dulzura se pierde en energía; y lo que importa es que el lenguaje se preste á todo. En el latin, y más todavía en el griego, abundan las sílabas cargadas de consonantes, y no creo que nadie haya soñado que estas lenguas cedan en armonía á otra ninguna de las generalmente conocidas.

De todos modos, no es cierto lo que asegura Lebrija, *que una sílaba castellana no puede tener más de tres consonantes*. Y mucho ménos, *que solo ántes de la vocal admite dos consonantes, y despues de la vocal una sola*. Son muchísimos los vocablos castellanos en que se encuentran las sílabas *abs*, *cons*, *obs* ó *pers*.

—Pero en su mayor número las sílabas de la lengua castellana me parece que no pasan de cuatro letras.

—Las que más abundan son las de dos: de tres hay tambien muchísimas: las de cuatro escasean, y son muy pocas las de cinco. Puede

decirse que este es un carácter general de las lenguas neolatinas. En las teutónicas las articulaciones compuestas abundan mucho más, y esta es una de las causas de su mayor aspereza y energía.

—En esta diferencia del número de letras supongo que estará fundada la cantidad.

—No por cierto. La cantidad prosódica no dependia en la lengua griega y latina del mayor ó menor número de letras de que constaba la sílaba, sino del modo de pronunciarla. Sabes que de las siete vocales griegas dos de ellas, la η y la ω son constantemente y por naturaleza largas, y que otras dos, la ε y la ο son siempre breves. En latin la segunda sílaba de *donec* consta de tres letras, y es breve; y la segunda de *theatrum*, que no consta más que de una sola letra, es larga. Una misma sílaba, en unos vocablos puede ser larga, y en otros breve: los monosílabos *te*, *se*, *ne*, son largos, y estas mismas sílabas son breves al final de los vocablos *cognoscite, posse, bene,* y en *ne* interrogativo. La última sílaba de *rosa* es larga en el ablativo, y breve en el nominativo y vocativo. Algo influye no obstante la concurrencia de consonantes en la cantidad de las sílabas: las mismas vocales breves, seguidas de una consonante doble ó de dos consonantes, no siendo líquida la segunda, se convierten en largas. Lo

único que me propuse demostrarte, y conviene que lo tengas muy presente, es que la mayor ó menor longitud de las sílabas, esto es la cantidad, no depende en la lengua latina ni en la griega del mayor ó menor número de letras de que constan.

—Me has convencido; pero en cambio, ántes creia entender lo que era cantidad, y veo ahora que no lo entiendo.

—Otra cosa quiero que recuerdes, y es la definicion de sílaba. Dijimos y demostramos que la sílaba era una sola emision del aliento sonoro, una sola articulacion, un solo sonido simple ó compuesto, ó, como dice Lebrija, «un ayuntamiento de letras, que se pueden coger en una herida de la voz».

—Tampoco me cabe duda acerca de esto. Pero ¿no dijimos tambien que la cantidad era la mayor ó menor longitud proporcional de las sílabas? No comprendo entónces como la sílaba que consta de cuatro sonidos pueda ser más breve que la que consta de uno solo.

—Repito que la sílaba es un solo sonido, un solo *golpe*, *herida* ó *emision* de voz.

—Pero que necesariamente debe ser tanto más largo cuanto más compuesto y complicado. Esto se cae de su peso.

—Sin embargo, ya has visto que los griegos y los latinos lo entendian de otra manera.

Acuérdate de que la palabra *belleza* se pronuncia perfectamente dando á la primera sílaba *be* una duracion cuatro veces mayor que la de las sílabas *lle* y *za*. Al pronunciar una sola vocal ó una sílaba compuesta, puedes prolongar el sonido todo el tiempo que te lo permita la necesidad de tomar aliento, ó abreviarlo de tal manera que solo dure un instante. La palabra *rapidísimo*, precedida de una breve pausa, puedes pronunciarla clara y distintamente escribiéndola con notas musicales encerradas todas en una sola parte de compás, y podrias despues de esta palabra pronunciar la palabra *vuelo*, dando á la primera sílaba el valor de tres ó cuatro compases. En suma, la cantidad de las sílabas depende de la mayor ó menor duracion del sonido, y el sonido más simple puede prolongarse cuatro, ocho, doce, diez y seis veces más, que el sonido articulado más compuesto. No creo que esto pueda ofrecerte la menor dificultad.

—Ninguna.

—Luego lo veremos practicado en la lengua castellana. Mas ántes quiero que te enteres de un pasaje de Dionisio de Halicarnaso, entresacado de su famoso *Tratado de la colocacion de las palabras*. Despues de haber dicho que la lengua griega tiene dos vocales largas, dos breves, y tres que pueden ser largas ó breves,

añade: «Todas estas vocales se forman por «medio de la aspiracion de los pulmones, con «una simple modificacion de la boca, y sin mo- «vimiento alguno de la lengua, la cual per- «manece en absoluto reposo. En las largas y «las comunes pronunciadas como largas, esta «aspiracion es sostenida por más largo tiempo. «En las breves y las comunes pronunciadas «como breves, no tiene esta más que el ins- «tante, la simple y pronta respiracion, que se «detiene al momento.» En el capítulo XV nos ofrece los siguientes interesantísimos pormenores: «De estas veinte y cuatro letras, de su «sonido natural y de sus propiedades, se com- «ponen las sílabas; de las cuales unas son lar- «gas, cuando contienen una vocal larga, ó una «comun pronunciada como larga; ó cuando «terminan en una letra larga ó pronunciada «como tal, de las que se llaman semivocales ó «mudas; otras son breves, cuando contienen «una vocal breve ó pronunciada como tal, ó «terminan en una breve.» «Mas entre las lar- «gas y las breves hay diferencias: las hay lar- «gas más largas, y breves más breves, como lo «demostrarán los ejemplos. Es cosa sentada «que una sílaba es breve cuando solo tiene una «vocal breve, como ο en ὀδος; añádase la semi- «vocal ρ y se tendrá ὅδος; la sílaba es todavía «breve, pero un poco ménos, puesto que tiene

«una pequeña adicion: añádasele todavía la «letra muda τ, que formará τρόπος, la sílaba será «mayor, y sin embargo áun será breve; añá-«dase todavía la σ que formará στρόφος; con esta «adicion que el oido percibe, la sílaba se pro-«longa algo más, pero sin embargo queda siem-«pre breve. Lo mismo sucede con las largas».

Ya ves como el célebre retórico griego, sin negar la influencia de las consonantes en la prolongacion de las sílabas, reconoce que estas adiciones ó supresiones no alteran necesariamente su cantidad prosódica. Y luego dice más explícitamente «que las largas, áun cuando «estén recargadas de siete consonantes, nunca «son más que largas, y que las breves, por «despojadas que sean de consonantes, jamás «son sino breves; en una palabra, que las lar-«gas no tienen nunca más que una *duracion* «*doble* que las breves, y estas solo una *media* «*duracion* ménos que las largas».

—Ninguna falta me hacía la autoridad de ese caballero. Repito que tampoco me ofrece la menor dificultad el ejemplo ántes citado. En estas materias, las notas musicales tienen para mí más fuerza que la opinion de todos los retóricos, aunque me hablen en griego.

—Sin embargo, pronto te convencerás de que es muy oportuna la cita para resolver una cuestion que ya se tocó por incidencia, pero

que ahora debemos dejar completamente dilucidada.

La mayor parte de nuestros prosodistas, partiendo del supuesto de que las sílabas de la lengua castellana tenian una cantidad fija, han intentado darnos reglas para distinguirla y conocerla, con el objeto que á su tiempo diremos.

—¿Y qué, por ventura en la lengua castellana no se distinguen las sílabas por su duracion?

—En castellano, como en todos los idiomas, las sílabas se diferencian poco ó mucho por su duracion; pero la distincion entre largas y breves de que habla Dionisio de Halicarnaso, esto es, entre sílabas largas cuya duracion valga dos tiempos y sílabas breves cuya duracion valga un solo tiempo, desapareció no solamente en el castellano, sino tambien en todas las lenguas neo-latinas, las cuales ni la observan, ni la observaron jamás. Por lo tocante á la lengua castellana, el mismo maestro Lebrija, que de nuestros gramáticos es quizá el primero que intentó la descabellada empresa de restituir á las sílabas de los vocablos castellanos la cantidad perdida, reconoce muy explícitamente que *el castellano no puede sentir la diferencia* de las sílabas largas y breves y que *los que componen versos no pueden distinguirlas.* Oye sus mismas palabras: «Tiene esso mesmo la sílaba «lōgura de tiempo: por que unas son cortas: e

«otras lue̅gas: lo cual sie̅te la lengua grie- «ga e latina. e lla̅ma sílabas cortas e breves «a las q̅ gastan un tie̅po en su pronu̅ciacion. «luengas a las que gastan dos tie̅pos. como di- «ziendo corpora. la primera sílaba es lue̅ga. las «dos siguientes breves. assi̇ que tanto tiempo «se gasta en pronu̅ciar la primera sílaba: como «las dos siguie̅tes: mas el castellano no puede «sentir esta diferencia: ni los que componen «versos pueden distinguir las sílabas lue̅gas de «las breves: no mas que la sintian los que com- «pusieron algunas obras en verso latino en los «siglos pasados: hasta que agora no se por que «providencia divina comie̅ça este negocio a se «despertar. Y no desespero que otro tanto se «haga en nuestra lengua: si este mi trabajo «fuere favorecido de los ombres de mi na- cion».

Las esperanzas del buen Lebrija han queda- do defraudadas, y es imposible que jamás se realicen. A pesar de tantas reglas de prosodia como se han ido inventando no hemos llegado *á sentir* en la lengua castellana la diferencia de largas y breves. Pero lo más gracioso de todo es que tampoco la *sentimos* en la griega y latina, tales como las pronunciamos. Al pronunciar el latin no distinguimos entre *rosa* nominativo y *rosa* ablativo: conocemos la can- tidad por las reglas de prosodia, pero no la

sentimos. Al contrario el vulgo de Grecia y Roma la *sentia* de tal manera, que bastaba que un actor hiciese breve una sílaba larga, para que le saludase el público con una buena rechifla; ni más ni ménos que le sucederia á cualquiera de nuestros actores, si alterase el acento prosódico de alguna palabra conocida; porque aunque el vulgo español no *siente* la cantidad, *siente* mucho el acento, y distingue perfectamente la diversidad de sonido entre *bárbaro*, *barbáro* y *barbaró*.

—En algo deben fundarse los que opinan que la lengua castellana no carece de cantidad prosódica.

—Voy á decírtelo tan brevemente como me sea posible. Rengifo no se mete en dibujos: toda su prosódia queda reducida á una sola regla. En su concepto toda sílaba acentuada es larga, y toda sílaba no acentuada breve. Acuérdate de las palabras de este autor, que textualmente citamos al tratar del acento. D. Ignacio de Luzan, quien ya vimos que tenia sus dudas en cuanto á esa confusion del acento con la cantidad, persuadido de que la pronunciacion de la lengua castellana debia conservar algun resto de la pronunciacion del latin, creyó que la regla más general y más segura para fijar la cantidad tenia que ser la prosódia latina. Preocupado con esta idea, nos dá las siguientes reglas:

1.ª Una vocal delante de otra es breve.

2.ª Toda vocal seguida de dos consonantes mudas será larga.

3.ª Deben tambien ser largos los diptongos, y por esta razon serán largas las primeras sílabas en *ruego, llueve, quiero, juego, grieta, guadaña.*

4.ª Deben así mismo ser largas las sílabas contrahidas por la figura sinéresis, como *idea*, *seria*, *paseo*, cuando se pronuncian como bisílabas: *mia*, *tia*, *rio*, *tea*, cuando se pronuncian como si fueran monosílabas.

Estas son las únicas reglas que formula, no atreviéndose á decir categóricamente, como Rengifo, que toda sílaba acentuada sea larga; pero implícitamente lo dice al hacer la observacion siguiente: «pues, aunque en rigor, por «la regla general de una vocal delante de otra, «la primera sílaba en *rio*, *fio*, *mio*, *sea*, *rua*, «debiera ser breve y formaria un jambo con la «siguiente sílaba; no obstante, como el acento «agudo dá á la sílaba la apariencia de larga, «estos vocablos que tienen en la primera el «agudo no suenan como jambo».

—¿Qué es eso de *jambo?*

—*Jambo* ó *yambo* se llama en la versificacion latina un pié ó compás, que consta de una sílaba breve y una larga.

D. Ignacio de Luzan creyó por lo tanto que

toda vocal acentuada, puesto que tomaba una apariencia de larga, debia considerarse larga.

Hermosilla da seis reglas que en el fondo difieren poco de las de Luzan. Omite la primera regla de este autor, y expone con más claridad la segunda, dividiéndola en dos de esta manera: «Toda vocal seguida de dos consonan-«tes, de las cuales la primera se junta con ella «al deletrear y la segunda con la siguiente, es «necesariamente larga *por posicion*, como se «dice en la prosódia latina y en la griega. En «consecuencia, la sílaba breve puesta ántes de «dos consonantes que pertenecen á la siguiente «queda breve, si no se alarga por licencia poé-«tica.» Reproduce la que se refiere al diptongo y la relativa á la sinéresis, poniendo por ejemplo las palabras *del* y *al*, contraidas por *de él*, y *á él*; y más resuelto que Luzan, da por seguro que toda sílaba acentuada es larga *por uso*, y breve toda sílaba no acentuada, como no sea larga por posicion.

—No me parecen del todo infundadas estas reglas.

—Vamos á verlo. ¿Qué sílaba te parece más larga, la primera de las palabras *raiz*, *reí*, *baul,* ó la primera de estas otras, *rio*, *feo*, *tea*, *nao?*

—La de las primeras.

—Pues en opinion de Luzan, Hermosilla y secuaces, las primeras sílabas de *raiz*, *reí*, *baul*,

son breves por la regla de que la vocal delante de vocal es breve; y las primeras de *río*, *feo*, *tea*, *nao*, son largas por estar acentuadas.

—Y es verdad.

—Toma si lo es! Sin embargo, tu oido tiene más razon que la regla. Para pronunciar bien los vocablos *raiz*, *reí*, *baul*, tenemos que detenernos un poco en la primera vocal y distinguirla mucho de la segunda. Las vocales de *rio*, *feo*, *tea*, *nao*, se juntan con más facilidad sin confundirse, y no hay necesidad de aquella brevísima detencion. En estotros vocablos *boato, caoba, saúco, roido, canoa,* observa como el sonido se prolonga un poquito más en la primera sílaba que en la segunda y tercera, y no obstante, segun las mencionadas reglas, dichas primeras sílabas serian breves y las segundas largas. Por consiguiente, ni es cierto que en la lengua castellana una vocal delante de otra vocal sea breve, ni tampoco es cierto que toda vocal acentuada sea larga. Vamos ahora á la regla del diptongo.

En esta frase, *Loarte quiero*, ¿qué sílaba te parece más larga, la primera de *loarte* ó la de *quiero?*

—La de *loarte.*

—Pues segun las reglas, la de *quiero* es larga, y la de *loarte* breve.

La sílaba *quie* no solamente es diptongo sino

que está acentuada; la sílaba *lo* de *loarte* no está acentuada, y además cae comprendida en la regla de vocal ante vocal.

En cuanto á la regla de la sinéresis, dime si en la frase *Voime del vado al puente,* las sílabas *del* y *al* son más largas que la primera de *vado.*

—Al contrario.

—Pues, segun las reglas de Hermosilla, la sílaba *va* de *vado* es breve, y los monosílabos *al* y *del* son largos por contraccion. No nos queda ya más que la regla de vocal ante dos consonantes. En esta frase. *¡Oh madre perspicaz!* ¿es más larga la primera sílaba de *perspicaz* que la de *madre?*

—Ni por pienso.

—Pues á tenor de la regla, la primera sílaba de *madre* es breve, porque las consonantes *d* y *r* pertenecen á la sílaba siguiente, y la de *perspicaz* deberia ser larga porque la consonante *r* forma parte de la sílaba *per.*

¿Qué te parece ahora de la solidez de esos soñados principios?

—¿Qué me ha de parecer? Que eso es cacarear, y no poner huevo.

—Dos autores han tratado de esta materia con mucha más amplitud que los precedentes, intentando darnos una prosódia completa. Merecen ser leidos y estudiados como verda-

deras especialidades. Sus sistemas los considero tan erróneos como los de Luzan y Hermosilla; pero contienen mucho bueno y digno de ser meditado.

—¿Qué autores son?

—El primero D. Mariano José Sicilia, quien en sus preciosas *Lecciones de Ortología y Prosódia* dedica todo el segundo tomo al estudio del acento y de la cantidad. El otro es D. Sinibaldo de Mas, paisano nuestro, persona ilustradísima, que, además de otras obras, dió á luz la titulada *Sistema musical de la lengua castellana*, reimprimiéndola luego al frente de una traduccion de *la Eneida de Virgilio* en verso exámetro castellano.

D. Mariano José Sicilia dice que «en la lengua castellana, la cantidad de las sílabas proviene de solas dos causas, á saber: 1.º Del material ortológico de cada sílaba. 2.º De la ley del acento predominante de la diccion». Por material ortológico entiende: «El sonido ó coleccion de sonidos vocales de que se forma cada sílaba».

—Esto no es sino volver á la regla del diptongo; porque las únicas sílabas en que hay dos ó más sonidos vocales son las que forman diptongo ó triptongo.

—Pero segun el sistema ortológico del mismo autor, muchas sílabas contienen vocales

sordas. Cree que cuando pronunciamos *tra* es lo mismo que si pronunciásemos *tara*, haciendo la primera *a* tan breve como es posible hacerla; que cuando pronunciamos *al*, es lo mismo que si pronunciásemos *ále*, pronunciando la *e* levísimamente; que cuando pronunciamos *abs*, es como si se pronunciase *ábasa* articulando la *b* y la *s* con tanta rapidez sobre *a* que casi no se perciba al oido.

—¿Hablas de veras?

—Me he valido de sus mismos ejemplos, y hasta de sus mismas palabras. Dejando á un lado el sistema ortológico y la nomenclatura de dicho autor, lo que en limpio viene á decir es que son largas las sílabas en que hay diptongo ó triptongo, como, *pei*, *buey;* las sílabas en que á la vocal preceden dos consonantes, v. g. *pre*, *clo*, y las que tienen una consonante despues de la vocal, como *an, ab, es;* y que por el contrario son breves las sílabas que constan de una sola vocal, ó de una consonante y una vocal, como *a*, *le, ni*, *bo*. Esto en cuanto á la diferencia entre largas y breves, porque luego percibe Sicilia entre largas y largas y entre breves y breves otras diferencias tenuísimas, hasta el punto de asegurarnos que es más larga la primera sílaba de *lanterna* que la de *linterna*, la de *santo* más que la de *canto*, la de *brisco* más que la de *prisco*.

—Ese sí que siente crecer la yerba.

—A tales aberraciones lleva el espíritu sistemático y el cariño á una idea. El autor es sujeto de no vulgar talento y de una paciencia y un espíritu analítico como pocos.

En cuanto á la influencia del acento *predominante* en la cantidad de las sílabas, establece las tres reglas siguientes: «1.ª Toda sílaba «afectada por el acento predominante es larga «de las más largas; 2.ª En cualquiera diccion «todas las sílabas que se siguen á la que lleva «el acento predominante, aunque por su natu«raleza sean largas, se hacen breves; y las bre«ves se hacen más breves; 3.ª En todas las vo«ces de dos sílabas en que el acento cae sobre «la última, aunque por su naturaleza sea breve «la primera, muda esta su cantidad y se hace «larga, de las ménos largas».

—¿Qué entiende Sicilia por acento *predominante?*

—Comprende bajo esta denominacion los acentos *rítmico* y *expresivo.*

—De modo que el tal autor es de los que confunden la cantidad con el acento.

—No: es de los que confunden el acento con el tono. En la primera y segunda regla supone, como Muller, que el acento coincide con la cantidad; pero en la tercera regla pone una excepcion á esta coincidencia, puesto que hace largas

sílabas no acentuadas. Esto solo basta para convencernos de que anduvo á tientas y de que no supo dar en el hito.

D. Sinibaldo de Mas es entre nosotros quien primero explicó con más extension y más profundamente la naturaleza de la cantidad y del acento. Despues de publicada su obra, no merece disculpa la persistencia de nuestros prosodistas en algunos de los vulgares y capitales errores que hemos combatido. La causa de esto tal vez sea el no haberse dado al libro del señor Mas la importancia que realmente tiene, y que ciertamente le reconocia nuestro inolvidable Aribau, amigo íntimo del autor.

Darte minuciosa cuenta de su sistema, seria tarea muy larga, é innecesaria á mi propósito. Aquí traigo el libro y podrás leerlo cuando gustes. Por ahora bastará que nos fijemos en lo más sustancial. En la página 14 de la segunda impresion dice asi: «Una vocal forma sílaba sin necesidad de más letras; luego una sílaba formada «por una sola vocal será más breve que la compuesta de vocal con una ó más consonantes. Por «consiguiente podemos sentar como principio, «que *a*, por ejemplo, es la sílaba más corta posible. Si á esta *a* le añadimos una consonante, «*b*, y decimos *ab* ó *aba*, ya será más larga; si le «añadimos otra *b*, *abb* ó *abba*, ya lo será más; si «en lugar de la segunda *b* le ponemos otra con-

«sonante, será igual el caso, como en *absoluto;* «si le añadimos otra consonante, áun lo será «más, como en *abstengo;* si le añadimos otra, «áun lo será más, como en *abstracto*; si la *a* «fuera por casualidad un diptongo en lugar de «una simple vocal, y dijera *iabstracto*, áun lo «sería más, porque ya hemos demostrado que «diptongo es el doble de una vocal. Hé aquí «pues que tenemos seis sílabas, todas con una «diferente cantidad, y áun se podria hacer lle-«gar su número á ocho. Mas como nosotros «solo buscamos un sistema musical igual al de «los griegos y romanos, sin pretender hacer más «distinciones, sentarémos por base única que «una sílaba es larga ó breve; y dirémos que la «breve tiene un tiempo, y la larga dos. Pero co-«mo ya hemos visto, á no poderlo dudar, que «una sílaba admite más divisiones, hemos de «conceder como cierto que hay largas más lar-«gas, y breves más breves. Partirémos pues, «para clasificarlas mejor, el tiempo en dos pun-«tos, y el punto en dos cromas; y calculando «que una consonante unida á una ó más voca-«les vale lo mismo que una de ellas, dirémos que

BREVES	la *i* de *dia*. . .	tiene	2 cromas.—Brevísima.
	la *i* de *dila* . .	»	4 cromas.—Breve.
LARGAS	la *a* de *alto*. .	»	6 cromas.—Larga.
	el *au* de *auto* . .	»	
	la *o* de *constar*.	»	8 cromas.-Larguísima.
	la *ue* de *nuestro*.	»	

Omito las siete reglas en que resume el sistema, porque además de que luego podrás verlas, algunas de ellas quedan ya refutadas. Por ahora me limito á decirte que no percibo ninguna diferencia entre la cantidad de la primera sílaba de *nuestro* y la primera de *dia,* y que si realmente hay alguna, está muy léjos de ser en proporcion de dos á uno.

—Pues parece que debe haberla.

—Luego te demostraré que no. Nuestro autor para convencer á un incrédulo como yo, verificó una prueba que vamos á hacer ahora. Agrupó doscientas sílabas breves, segun su sistema, y doscientas largas, y leyendo ambos grupos á vista de un exacto reloj, convenció al incrédulo de que necesariamente tenia que emplearse más tiempo para pronunciar el grupo de las doscientas sílabas largas, que el de las doscientas breves. Ea! Saca tu reloj.

—Al avío.

—Voy á leer las doscientas sílabas breves.
«Aéreo dia veiais ea lio leo tio aerólito alelí
«leíais ele eva uva asa ala ola oso vea veia lea
«óleo aliso efe eje oja oca era ira ajo fio fia fie
«fiéle enea via tia caia atinó olee oleaba oleabais
«ólea oleo avisabais año ano ajo ata iba iria iriais
«irias iré ataré avivaré amaré avisaré leeré leeria
«leerá leeria leerian asaré asaria asarias varia-
«rias á é í ó ú elisa eliso».

—¿Cuánto tiempo he empleado?

—Cincuenta y cinco segundos.

—Voy á leer ahora las doscientas sílabas lar-
«gas. «Circunstancias pendencias ciencias fuer-
«za hombres nuestras aguas mientras plancho
«hínchanse un diente arrancan vuelca ántes
«diezman luego almas cancion quieto artes trom-
«pa ancha huelga hierros diez Dios pues cien
«tren plan bien quien cualquier chanza anun-
«cios venganza horrenda hundan nunca entre
«esto anunciacion ciento austros cielo claustro
«hueco informe enfermo arias plectro obstruc-
«cion trueno espliego incienso antro invierno
«abro hüelgan friega honda horda alias plan-
«ta hierbas muerte amarga ancho alguien luen-
«go ardiente encienda hoy raudo adios viento
«albion cual diestro ascuas grey buey güay vien-
«tre hernias cuando aumenta aura Hernan Cor-
«tés Cintio ardiente euro ocios cierzo obsta
«hostias piés vuestro ódio ódias cuatro auto
«airon turbion diezmos fierro horno audiencia
«incendios consta treinta obstruccion instruc-
«cion pleito emplasto instancias pliego indios
«friego huevo indias miel trasporte infierno in-
dustrias».

¿Cuánto tiempo?

—Ochenta segundos.

—Ya ves como no ha resultado doble el tiempo, pues deberia haber empleado ciento diez.

—Sin embargo, la diferencia es muy notable.

—Hay que considerar que en estos dos ejemplos están agrupadas de intento las letras, de tal suerte que en el segundo hay triple número que en el primero. A pesar de esto, no resulta doble tiempo, que es lo que se habia de demostrar. Voy á darte otra prueba. Ve poniendo un punto en ese papel cada vez que pronuncie por un espacio de treinta segundos la sílaba *trans*, y luego cuéntalos.

—Cincuenta y ocho.

—La sílaba *trans* es de las más largas. Repetiré ahora en el mismo espacio de tiempo la sílaba *do* que es breve.

—Ya puedes empezar.

—¿Cuántas veces la he pronunciado?

—Sesenta y cinco.

—Ya ves como la prueba de D. Sinibaldo de Mas no es tan concluyente como parecia.

No niego que haya alguna diferencia entre la cantidad de una vocal seguida de tres ó cuatro consonantes y la de una vocal seguida de una sola consonante. Tiene que haberla; y es seguro que leyendo en aleman y luego en italiano, en un mismo espacio de tiempo pronunciariais muchas más sílabas del libro italiano que del aleman. Lo que niego es que en la lengua castellana ó en cualquiera otra de las neo-latinas esta cantidad sea apreciable hasta el punto de

poder fundar en ella una prosódia fija y un sistema de versificacion, que es precisamente á lo que aspiran D. Sinibaldo de Mas, y Hermosilla, y Luzan, y tantos otros. Otro dia examinarémos los resultados que han conseguido. Por ahora, quede sentado que no existe en castellano esa variedad de sílabas largas y breves entre las cuales medie la diferencia de dos á uno. Al contrario, al pronunciar la frase castellana, tendemos á igualar la cantidad de las sílabas, y algunas veces la armonía y el sentido nos inducen á pronunciar ciertas sílabas que segun las pretendidas reglas prosódicas serian breves, dándoles proporcionalmente mucho más tiempo que á ninguna de las sílabas largas contenidas en la misma frase.

—No lo entiendo bien.

—Si dices *Pedro es tan bueno como Juan*, no dás á la sílaba *co* de *como* el mismo tiempo que si dices *Como al mediodia*. En este segundo caso acentúas más la sílaba *co*, y prolongas más el sonido. Si dices *¿Cómo no vino usted?* la acentúas y prolongas un poco más. Si dices *¡Cómo! ¿Es posible?*, mucho más; y á medida que tu admiracion fuese mayor, apoyarias con más ahinco la voz en la primera sílaba de la interjeccion *cómo,* prolongándola y acentuándola más y más, y diciendo *¡Cóoomo!*

No se le escapó esta observacion á D. Sini-

baldo de Mas. «Nosotros, dice, vimos practicar «muchas veces la prolongacion de la vocal en «boca de los italianos, y particularmente de los «habitantes de Roma, en especial cuando quie- «ren dar á la palabra una expresion de energía «ó de ternura. Los andaluces tambien lo acos- «tumbran con frecuencia, y así dicen *¡Cabayeee-* «*ro! Pueees ya* etc. Los mismos castellanos lo «practican sin distincion en ciertas ocasiones, «como cuando acusado un inocente expresa así «su admiracion: *¿Yoo?* Tambien en una excla- «macion como *aahí*, etc. Pero nosotros no he- «mos de tomar por norma á los andaluces, ni «esos casos raros hacen ley. El lenguaje español «es grave y magestuoso, y vá caminando sin «hacer detenciones ni cantinelas hacia su fin». Lo que se le pasó por alto á nuestro autor, fué el notar que esas vocales prolongadas de las palabras que cita son precisamente breves, segun su regla de prosódia. Equivócase muchísimo al creer que los casos en que se prolonga el sonido de una sílaba sean tan raros entre los castellanos. Castellanos, y andaluces, y catalanes, y todo el mundo prolonga el sonido de la sílaba acentuada en todos los vocablos que se pronuncian con énfasis. Esa cantidad variable es otro de los medios que, además del acento expresivo, contribuyen á significar los afectos y la respectiva importancia de las ideas. El fa-

moso doctor Alonso Lopez Pinciano hará buenas mis palabras. En la epístola séptima de su *Philosophia antigua poética* dice asi: «Los Cas-«tellanos, como he dicho (á la pronunciacion «que yo veo y alcanzo) abreuian las sylabas to-«das, y assi nunca las alargan sino para burlar, «ó escarnecer, que entonces abren la boca vn «geme, y hechan toda la voz fuera della; y mien-«tras hazen esto, gastan los dos tiempos que «pide la sylaba larga. Y pues los italianos no «conocen sylabas largas, ni breues en los me-«tros, no las conozcamos nosotros en los nues-«tros, ni en los suyos, sino contentémonos con «lo dicho de los acentos, que esto nos basta pa-«ra la enseñanza de la doctrina mas clara, y «mas breue».

El Pinciano reconoció el principio de que en la pronunciacion del castellano tendemos naturalmente á dar el mismo tiempo á las sílabas, que á esto equivale decirnos que los castellanos *abrevian las sílabas todas*. Lo mismo seria si hubiese dicho que las *alargaban todas;* porque la cantidad prosódica no es la mayor ó menor duracion de los sonidos todos, sino la mayor ó menor duracion de un sonido comparado con los demás. Si á todas las sílabas de una lengua se diese el valor de una semibreve, esta lengua careceria de cantidad prosódica, ni más ni ménos que si todas las sílabas tuviesen el valor de

una mínima ó de una corchea. La cantidad prosódica supone diversidad de tiempos, proporcionada de manera que el oido la perciba y distinga perfectamente, como sucede con el valor de las notas musicales.

Siendo la cantidad la duracion comparativa de los sonidos, es claro que no se alterará, aunque se lea muy deprisa ó muy despacio.

—No cabe duda; lo mismo que no se altera el valor de las notas musicales con precipitar ó retardar el compás.

—Pues bien: esa cantidad que establece entre la duracion de las sílabas la diferencia de uno á medio, es un delirio buscarla en el castellano.

El Pinciano reconoce tambien la influencia de los afectos é ideas en la cantidad de las sílabas. Este medio de aumentar la importancia de ciertas sílabas prolongándolas y acentuándolas con más fuerza, existe en todos los idiomas; pero esta no es la cantidad prosódica, de la misma manera que el acento rítmico y expresivo no son tampoco el simple acento prosódico.

—De suerte que esas leves diferencias de tiempo, esa cantidad vaga de las sílabas de la lengua castellana no tienen influencia ninguna en la armonía del lenguaje.

—Eso es harina de otro costal. La tienen, y

mucha. Las sílabas que constan de pocas letras y las que constan de cuatro ó cinco, las sílabas que parece que se deslizan, y las que se pronuncian con dificultad y esfuerzo como si tropezasen, además de lo mucho que cambian el carácter de la melodia, influyen tambien en el ritmo de tiempo. No influyen hasta el punto de destruir la medida del verso; pero sí contribuyen á que tanto en el verso como en la prosa, corra la frase con fluidez y soltura, ó se desenvuelva con magestuosa calma, ó se precipite atropelladamente, ó se arrastre con languidez y dificultad.

En este punto la lengua castellana ofrece al escritor grandes medios. Posee abundancia de vocablos compuestos de sílabas de una ó dos letras, y otros compuestos de sílabas recargadas de consonantes.

—Cítame algunos.

—De la primera clase son estos: *dado*, *bola, cala, cano, saya*, *dia*, *bao*, *caba, labio, pella*, *beso*, *ara*, *eco*, *leda*, *tamo*, *asa*, *letal*, *maná*, *rubí, litoral, ojalá, corazon, alelí, abeto, alamar*, *melado*, *volapié*, *abeja, sarao, pelea*, *regalo, ufana*, *velámen, solana, papagayo*, *alacena*, *molinete, azafata, abanillo, musaraña, precipita, marimorena*, *abacería*, *escaparate; abejoncillo*, *escarapela*, *quitapesares*, *calabacinate,* etc. Una frase ó cláusula en que preponderen sonidos

de esta especie es claro que se deslizará fácilmente y con suavidad.

Para que compares mejor, voy á ponerte ahora una série de igual número de vocablos, que tanto en los acentos como en el número de sílabas y asonancias guarden completa conformidad con los anteriores. *Charcos, plantas, charpas, plancho, casta, brincan, frasco, parten, lapsos, prensas, vuestro, traigan, huertos, tiendas, trancos, barcas, frescal, guardian, destruir, informar, proclamar, constriccion, carmesí, barbecho, rebramar, naufragio, terraplen, compuertas, fandango, tormenta, chubasco, bombarda, raigambre, chanfaina, resquebrajo, resplandezca, abstingente, contramarcha, circunscripto, herrumbrarse, almohadilla, condescendencia, chocarrerias, imperturbable, anacronismo, omnipotencia, desconcertarse, relampagueante*, etc. Para articular con claridad esta segunda lista de vocablos, juega más complicada y difícilmente el órgano vocal, y retumba ó rechina más el sonido. Algo se entorpece la pronunciacion; pero si hiciésemos la prueba del reloj, verias cuan poca sería la diferencia de tiempo. Y esta prueba es más concluyente que la propuesta por D. Sinibaldo de Mas; porque en estas dos séries de vocablos es igual, como he dicho, no solamente el número de sílabas, sino tambien el de pausas y acentos, circunstancia de que

no puede prescindirse en la medida de las frases.

—La mayor ó menor longitud de los vocablos supongo que tendrá grande influencia en la armonía.

—Ahí está el secreto. Tiene sin comparacion mucha más que la longitud de las sílabas de que están compuestos. Esa diferencia entre vocablo y vocablo hasta los oidos más toscos la perciben, sin necesidad de reglas. De la buena eleccion y combinacion de vocablos largos y breves depende principalmente el *ritmo de tiempo* en el lenguaje. Veinte sílabas agrupadas de dos en dos, ó de cuatro en cuatro, ó de cinco en cinco, ó formando diversos grupos de dos, tres y cuatro, producirian un efecto enteramente distinto. Una frase de catorce monosílabos es imposible que contente el oido. Habria en ella ritmo de tiempo, es cierto, pero un ritmo sumamente imperfecto.

Para que una lengua se preste fácilmente á las exigencias del ritmo de tiempo, es indispensable que contenga un rico caudal de vocablos de variada extension. Y en este punto tambien se nota una diversidad extraordinaria entre un idioma y otro idioma. Si comparas los vocablos castellanos con los latinos, observarás que por regla general hemos ido cercenando estos últimos; la misma diferencia notarás en-

tre el catalan ó el francés y el castellano.

—¿Son más cortos los catalanes?

—Cierto.

—Es que nosotros vamos más derecho al bulto, sin perifollos ni retóricas.

—El catalan es más enérgico, más conciso; pero en cambio, más seco y áspero que el castellano. Imposible sería, y tampoco le sentaría bien, dar al período catalan la rotundidad del castellano y latino. Hasta en el mismo período castellano, alguna vez que otra, parece como prenda de ropa alquilada aquel número ciceroniano de que Fray Luis de Leon lo reviste.

—¿De modo que tú eres de los que creen que el catalan es una lengua incapaz de armonía, dura, zarrapastrosa...?

—No he dicho una palabra de armonía. Hablamos ahora de ritmo de tiempo, de número oratorio, y nada más. En este punto el catalan es algo inferior al castellano. Ya verémos que todo tiene sus compensaciones.

—¿Dónde y cuándo podrá presentar el castellano la riqueza de monosílabos que nosotros tenemos?

—No me traigas á colacion ahora esa vulgaridad tan revieja y tan cacareada; porque de lo contrario te obligaré á confesar que el chino es la más armoniosa de las lenguas del universo. No carece de monosílabos el castellano: tiene los que bastan.

Repito que lo que importa es contar con un provisto arsenal de vocablos de variadas dimensiones. En esto consiste la reconocida superioridad del castellano, que en este punto aventaja á la misma lengua italiana.

—Cierro el pico, y me aguanto, por lo de las compensaciones. Pero te advierto que no me rindo, y he de romper lanzas por la lengua catalana...

—Al hablar de nuestra lengua materna, lo primero que nos toca hacer á los catalanes para no desmentir nuestra raza, es dejar á un lado la pompa y gala andaluza.

Conviene advertir tambien que las diferencias que hemos notado no deben exagerarse, sobre todo tratándose de lenguas hermanas. Más radicales las encontrarás, si comparas el castellano con el aleman ó con el griego. La lengua castellana abunda en palabras numerosas y rotundas: algunas tiene de ocho, nueve y hasta diez sílabas. Sin embargo, basta comparar la conjugacion del verbo castellano con la del verbo griego para convencerse de lo mucho más abundantes que han de ser en la lengua griega los vocablos de muchas sílabas; ó para hablar con más exactitud, basta comparar ambas conjugaciones, para convencerse de cuanto aventaja en variedad la lengua griega á la castellana con respeto á la longitud

de los vocablos. Los oidos castellanos rechazan por otra parte aquellos interminables y cachazudos vocablos de la lengua alemana. Aun cuando tengamos en castellano algunos vocablos de ocho, nueve y diez sílabas, son muy pocos. De seis y siete hay bastantes: de cinco, muchísimos: de suerte que estos parecen señalar los naturales confines de la lengua. Los más abundantes y que constituyen el verdadero fondo del idioma son los de dos, tres y cuatro sílabas.

—En los que ántes me has citado no he visto más que uno solo que llegase á seis sílabas.

—De seis sílabas todavía hay bastantes; v. g. *irrecuperable, inmutabilidad, experimentado, almotacenalgo, superabundancia, malaventuranza, desembocadura, socarronería, aborrecimiento, desjarretadera, desagradecimiento, abarrancadero, antecamarilla*, etc. Pero no tenemos necesidad de ir salpicando. Habrá en castellano cerca de unos doscientos verbos de cinco sílabas, como *holgazanear, ensoberbecer, sobreañadir*. Cada uno de estos verbos puede recibir como unas cincuenta terminaciones que les añadan una sílaba; por consiguiente, multiplicando cincuenta por doscientos, nos darán un producto de 10,000 vocablos de seis sílabas.

—Dime algunos de siete.

—*Ensoberbecimiento, desagradecimiento, desobedecimiento, arrebatadamente, atolondradamente, afeminadamente, ensoberbeciéndose, embellaqueciéndose, consuetudinario, similitudinario, imperturbabilidad, espiritualidad, impenetrabilidad, connaturalizarse, particularízarse, enamoricándose, desapolillándose, encalabrinábase, especificativo, jerosolimitano,* etc.

—De ocho no me ocurre ninguno, como no sea *connaturalizándose, particularizándose, desagradecidamente, desaprovechadamente* y otros parecidos.

—Rebuscando bien, encontraríamos algunos más, v. g. *incomensurabilidad*, *contrarevolucionario.*

—Ya es mucho estirar.

—Para encontrarlos de nueve y diez sílabas, ya no nos queda otro remedio que apelar á los adverbios en *mente* y á los superlativos. Constan de nueve *calamitosísimamente, precipitadísimamente,* y de diez *contrarevolucionariamente, impremeditadísimamente*, y... basta.

— Sí, basta, basta; que iba haciéndose la broma *extraordinariísimamente* pesada.

—¡Uf! Déjame que respire.

—Con ese pedazo de salchichon y un par de tientos á la bota...

—Daca. Vino puro y salchichon crudo, hacen andar al mozo agudo.

—*Ajo, ajo*, dice el refran.

—El refran es muy miserable... ó muy bestia.

—Temprano es todavía. Si te sientes con ánimo para continuar...

Vocabuléame cuanto quieras; que para un caso apurado todavía quedan acá dentro del pellejo algunas municiones.

—Vimos ayer como el acento agrupaba los vocablos formando frases más ó ménos extensas, y como, reuniendo las frases, se formaban otros grupos mayores, á que dimos el nombre de cláusulas. Pues bien, algo ha de haber que separe y distinga una cláusula de otra cláusula, una frase de otra frase. El ritmo de tiempo en música, se dijo que nacia de la proporcionada duracion de las pausas. En el lenguaje acontece lo mismo. Las pausas entre vocablo y vocablo son casi imperceptibles, y muchas veces no existen; pero las pausas entre frase y frase, entre cláusula y cláusula, entre un grupo de cláusulas y otro grupo, entre una parte mayor de un discurso y otra parte, son pausas de consideracion, y como líneas trazadas en el tiempo, que separan un sonido de otro sonido, una cantidad de tiempo de otra cantidad.

—De suerte que el lenguaje tiene tambien sus partes y compases de espera como la música.

—Y signos que en la escritura los represen-

tan. Los signos ortográficos de coma, punto y coma, punto final, los huecos que en el impreso ó en el escrito se dejan entre párrafo y párrafo, entre capítulo y capítulo, representan pausas, cantidades de silencio, si es lícito decirlo así. Pero los signos del lenguaje no expresan, como los signos musicales, cantidades fijas y determinadas; sino pausas variables, cuyo valor se deja á la discrecion y justa apreciacion del que declama ó lee.

Estas pausas son absolutamente indispensables para tomar aliento, así como para el descanso del oido y de la atencion.

Sin ellas es verdad que podria distinguirse el ritmo de tiempo, puesto que el acento *rítmico* seria suficiente; pero no se distinguiria con tanta claridad como cuando, acertadamente colocadas, establecen oportunas distancias entre las diversas partes del discurso. Siguiendo aquella comparacion de los vocablos con los soldados de un ejército, entre batallon y batallon, entre regimiento y regimiento, entre brigada y brigada, déjanse espacios, que hacen más perceptible á la vista la organizacion, el órden. En el verso, así como los grupos de palabras están sujetos á una mayor regularidad que en la prosa, lo mismo sucede con respeto á las pausas que separan un verso de otro verso y una estrofa de otra estrofa. Ciceron reconoce

esta necesidad de las pausas cuando afirma que en la continuidad no cabe número *(numerus autem in continuatione nullus est)*; pues que el número es resultado de la distincion y percusion de intervalos iguales, y muchas veces diferentes entre sí. No puede darnos una idea la corriente de un riachuelo, sino las gotas de agua que una en pos de otra van cayendo. La voz humana, áun cuando no mediase otra razon que la necesidad que tenemos de respirar, no puede prescindir de las pausas. No sin razon aseguraba el Pinciano, que hasta la prosa mala está sujeta á número. Oye sus propias palabras, muy dignas de esculpirse en la memoria. «Y «tomando la cosa de mas atras digo, q̄ toda «oracion necessariamente, ó sea prosa, ó me«tro, ó buena, ó mala, ha de ser numerosa y «tener numero cierto; por q̄ no lo teniēdo, «procedera en infinito: mas la buena oracion «deue tener numero tal, q̄ vengā sus comas «cō los puntos, haziēdo unos cōpases y rema«tes agradables á los oydos: de manera q̄ vna «cosa es oracion numerosa, otra cosa oraciō de «numero bueno y cōcertado».

Pero tanto en la música como en el lenguaje, solo se entiende por *número* ó *ritmo*, la distribucion buena y concertada de sonidos y pausas.

Un famoso músico griego definia el ritmo «un órden de tiempos», entendiendo por tiem-

po la parte mínima de la voz, del sonido, ó del movimiento de algun cuerpo; y comparábalo con el átomo de los Epicúreos, con el punto geométrico, y con la unidad aritmética. Platon en el libro segundo de las Leyes viene á significar lo mismo, cuando dice que el ritmo es «el órden del movimiento!»

—Ahora comprendo mejor lo que dias atrás dijiste de la union estrechísima del baile con la música.

—Y con el lenguaje versificado. Ya lo habia notado tambien el mismo Pinciano.

«Este número (dice) comprehende al tripudio «y al metro, y el uno y el otro se obligan á «cierto número de sylabas ó pies, y aquel de «passos». Habla el Pinciano del número poético, esto es, de la medida del verso; pero el número de la prosa, bien que no pueda por razon de su irregularidad concertarse con el número regular del baile, puede y debe concertarse muy estrechamente con el movimiento del rostro y del cuerpo, ya en la vulgar conversacion, ya sobre todo en la declamacion oratoria y en la representacion dramática.

Circunscribiéndonos pues al lenguaje, entendemos por *ritmo de tiempo:* La buena proporporcion entre la respectiva longitud de las sílabas, vocablos, frases, cláusulas, párrafos, etc., y la de las diversas pausas que los distinguen y

separan. Esta buena proporcion, en la prosa, no se sujeta á cantidades iguales de tiempo; pero sí en el verso. Por esto el ritmo de la prosa y el del lenguaje versificado se designan con nombres diferentes: el de la prosa se llama simplemente *número* ó *número oratorio*, y el del lenguaje versificado *número poético* y *metro* ó *medida*.

—De modo que hay un ritmo *visible* ó de accion, y otro *invisible* que percibimos con el oido.

—Tambien podemos percibir el ritmo por medio del tacto. Así es como lo percibe el médico cuando toma el pulso al enfermo. Otras veces concurren la vista, el oido y el tacto á la vez; como sucede con el ritmo de la respiracion. Pero el ritmo en realidad no se oye, ni se vé, ni se palpa. Es incorpóreo, señor materialista: es incorpóreo.

—Como el alma de Garibay.

—Ciceron lo reconocia al decir que el oido, ó mejor el alma por conducto del oido, contenia en sí misma cierta medida natural de todas las voces. Existe un ritmo entre los recuerdos atesorados en la memoria. Existe un ritmo entre las ideas superiores de la razon, y este ritmo, como dice San Agustin, es el más excelente de todos; porque solo por medio de él podemos juzgar de todos los demás. Por me-

dio del oido percibimos los sonidos, por medio de la vista percibimos los objetos corpóreos; pero las relaciones entre los sonidos, las relaciones entre las dimensiones y formas de los cuerpos no las percibimos por medio de ningun sentido: solo la razon puede comparar, solo la razon puede descubrir la unidad en la variedad, solo la razon puede concebir el órden, la simetría, ó el ritmo; ella sola puede crearlos. Don Francisco Salinas, aquel famoso músico á quien dedicó Fray Luis de Leon la sublime oda que todos los dias hemos recitado, no vacila en afirmar que los séres irracionales son incapaces, así de entender, como de producir el ritmo y la armonía.

—Luego no es verdad que la música domestique las fieras.

—No domestica fieras; mas la buena música puede poner concierto en las almas desconcertadas. El ritmo sostiene y reanima las fuerzas del ánimo y las del cuerpo. El herrero hiere el yunque á compás; el segador maneja compasadamente la hoz: compasadamente va y viene la lima, y compasadamente sube y baja la sierra: la mujer tira de la aguja al compás del canto, y al compás del canto tira de la maroma ó mueve los remos el marinero. El péndulo, el reloj, la hélice, la complicada máquina de tejidos, la locomotora, miden compasadamente el tiempo.

«Nuestros pasos son iguales entre sí: nuestra respiracion guarda intervalos iguales: nuestras arterias tienen pulsaciones iguales. Periódicos son los movimientos del sol y de la luna; el vaivén de las olas; la caida y la vuelta de las flores; la luz y las tinieblas, la fatiga y el reposo, la vida y la muerte. La naturaleza misma, dice Quintiliano, nos empuja al ritmo: *natura ducimur ad modos*. El ritmo no es una invencion del arte, no es una simple recreacion del sentido: es una necesidad del alma; es la voz misteriosa de una ley superior que en medio de lo variable y contingente nos revela lo inmutable y necesario; es la voz augusta, solemne, grandilocuente del gran Músico, del gran Poeta, del soberano Artífice del mundo».

—Ni por esas. Vámonos, vámonos con la música á otra parte.



DIÁLOGO VIII.

La calidad del sonido comprende el *timbre* y el *tono.*—Calidad de las vocales.—Id. de las consonantes.—Cuadro sinóptico de las articulaciones de la lengua.—Estructura melódica.—Metaplasmo.—*Melodía* es la acertada sucesion de sonidos.—La armonía es la melodía ó el ritmo de acento y tiempo.—La cadencia depende del ritmo más que la melodía.

SENTÉMONOS y enhebra la aguja.

—Hoy nos corresponde considerar en los sonidos articulados la *calidad*, la cual, segun dijimos, comprende el *timbre* y el *tono.*

El *timbre* no tiene en el lenguaje oral tanta importancia como en la música; sin embargo, no es indiferente. El orador y el actor dramático no son tan esclavos del timbre y extension de la voz, como el cantor; pero tambien en la pronunciacion oratoria, y sobre todo en la de-

clamacion dramática, ó en la lectura de un poema lírico, una voz sonora y robusta contribuye extraordinariamente á poner de relieve los encantos de la buena modulacion; y halagando el sentido, encuentra más desembarazado y libre el paso al alma. Por otra parte, la flexibilidad del órgano vocal evita dificultades que muchas veces la educacion más esmerada no podria vencer; y cuanto más sonoro es el timbre de la voz, tanto más se trasparenta en ella el alma que la produce.

—Eso de que tambien sea el alma la que produce la voz, me parece estar reñido con las más triviales nociones de física.

—¿Qué alma ni que niño envuelto es la que produce ese cuchicheo de las hojas?

—No quiero meterme en honduras: como la fuésemos buscando, ya la encontraríamos.

—¡Hola! ¿Si despues de tanto sermon, vendremos á sacar en limpio que eres panteista? Sería gracioso.

—Hablábamos de la voz humana, el cuerpo no es más que el instrumento: el músico es el alma. Ahora mismo puedes ponerte á cantar lo que se te antoje: hablas porque quieres, y dices lo que te place. No creo que la física tenga derecho á exigirme que atribuya voluntad á la materia.

—Pues anoche cuando con grave y pausado

ritmo hacia yo retumbar la alcoba con aquellos ronquidos que te dispertaron, bien ajena se estaba mi pobre alma de oir la serenata con que el tronera de mi cuerpo la estaba galanteando.

—No eres tú mal tronera.

—Yá; tú siempre cantas victoria, como el almirante de marras.

—Dijimos, si mal no recuerdo, que el timbre del sonido nada tenia que ver con el fondo de la obra artística. Sin embargo, en la música el compositor, al trazar la obra, ha de tener muy en cuenta el timbre de las voces y de los instrumentos, y calcular los efectos de la ejecucion; pero en la obra literaria, el compositor no se acuerda, ni tiene para qué, de la voz delgada ó ronca del que haya de recitarla ó representarla, ni escribe para voces de tiple ó de contralto.

El *tono* tampoco tiene en el lenguaje la importancia que en la música. La música lo divide con la misma precision matemática con que divide el tiempo. Entre el indefinido número de tonos que puede dar la voz de ménos extension, no admite la música más que siete tonos fundamentales y cinco semi-tonos, sin tener en cuenta para nada los matices intermedios. No sucede con las notas musicales lo que con los colores del íris, donde el tránsito de un color á otro es insensible; sinó que media entre ellas

una separacion completa. Entre el color rojo y el naranjado percibe la vista y puede distinguir claramente muchos matices intermedios; pero apenas hay oido que distinga con toda precision un cuarto de tono.

Pues bien, cuando hablamos, no empleamos los tonos determinados y precisos del canto. En el habla las transiciones de un tono á otro son graduales é insensibles, como las transiciones de un color á otro color en el arco-íris, ó las transiciones de claroscuro en una esfera: en el canto, al contrario, los tonos podrian compararse con fajas de colores perfectamente distintos y separados unos de otros por una línea perceptible. Por esto, cuando hablamos, modulamos la voz tan diversamente de cuando cantamos. El habla tiene su melodía, puesto que hablando podemos desentonar; pero es una melodía vaga, oscura, incapaz de ser representada con notas musicales.

«Es admirable, dice Ciceron, la virtud de la «voz, que solo con tres tonos, grave, agudo y «circunflejo, forma toda la suave variedad del «canto. Porque en el habla existe cierto canto «oscuro, *est autem in dicendo etiam quidam can-«tus obscurior;* no un canto casi musical como «aquel que usaban en el epílogo los oradores «de Frigia y Caria, sino aquel canto de que «hablaban Demóstenes y Esquiles cuando él

«uno echaba en cara al otro las inflexiones de «la voz». D. Antonio Eximeno en su tratado *Del orígen y de las reglas de la música*, dice que este canto del habla consiste en los tonos musicales formados con voz confusa y ménos sonora, con aquella parte del aliento que no forma eco; y tomando al pie de la letra aquel pasaje de Horacio de que las Musas concedieron á los Griegos el hablar *ore rotundo*, añade que de esta rotundidad de la boca provenia, junto con la formacion del eco, la limpieza de sus acentos y tonos.

Otra diferencia hay que notar tambien entre la voz cantante y la voz hablada. En el canto recorre la voz una extension de tono considerable, cuando en el discurso más declamado, segun la opinion de Dionisio de Halicarnaso, confirmada por el citado Eximeno, «no pasa el «canto de la voz de la quinta ó poco más; es «decir, de tres tonos y medio, ya suba hácia el «agudo, ya baje hácia el grave».

Los griegos, y áun los latinos, modulaban mucho más que nosotros, como lo demuestran los varios pasajes en que los autores antiguos tratan de la pronunciacion oratoria y de la declamacion teatral. No ignoras el uso que de la flauta hacía el famoso orador Cayo Graco para sostener la entonacion cuando peroraba.

—¿Lo del músico que llevaba al lado para que

con la flauta le diese el tono? ¡Buena paparrucha!

—Es un hecho histórico que no admite duda. La pronunciacion oratoria y la declamacion, por lo que podemos colegir, debió de ser una cosa muy parecida al recitado de la ópera. Más te sorprenderá lo de la melodía nómica de los atenienses, que era una especial modulacion á que debian ajustarse los magistrados en la publicacion de las leyes, para evitar que, leyéndolas con entonacion poco digna, no inspirasen menosprecio al pueblo.

—¡Cáspita! ¡Qué orejas tan quisquillosas usaban los señores atenienses! Los españoles no somos así. Mucho poder ejerce la música en la voluntad nacional; pero no tanto, no tanto.

—Aunque la modulacion no sea entre nosotros ni en ninguno de los pueblos modernos tan melodiosa, no por esto deja de producir sus efectos, principalmente en la declamacion trágica. Acuérdate de que no era insensible el público á aquella especie de canto con que la Ristori sabía realzar la armonía de la versificacion, y sobre todo en aquella escena en que la música entrelazada con la palabra declamada, idealizaba la muerte de una manera tan sublime. Nuestro Latorre, casi más por instinto que por arte adivinaba algunas veces estos efectos; y una de nuestras primeras actrices en sus

buenos tiempos arrancaba entusiastas aplausos declamando largas tiradas de versos, medianos á veces, y á veces malos.

—Pero, segun mis noticias nadie en España puede competir con Zorrilla.

—Así lo reconocen unánimemente cuantas personas le han oido leer.

En el recitado de la ópera, sin llegar á ser canto, ya es más sensible la melodía que en la declamacion. Eximeno habla con entusiasmo de Joaquin Garibaldi Romano, cantor del siglo pasado á quien califica de divino. Dice que al principio de ciertos recitados tomaba durante dos ó tres compases un tono de voz *parlante*, con el cual hubiera podido hablar familiarmente; que con aquella voz, modulaba como otro hubiera podido hacerlo con voz más entonada, y que el contrabajo se ajustaba con aquella modulacion y *parlante* tan perfectamente, como pudiera ajustarse con otra del todo musical. En fin, tú oiste á Mario en el *Barbero de Sevilla*. Canta cuando habla, y habla cuando canta.

—En efecto; y me hago cargo de lo que sería allá en las mocedades de Luis Felipe.

—Hasta en la conversacion más familiar nos encanta y cautiva una buena modulacion. Por muy distante que deba estar de lo que exigen la oratoria y la tragedia; sin embargo, pode-

mos observar todos los dias como crece la entonacion de la voz, á medida de la importancia del asunto, ó de la parte que toma el corazon en lo que decimos. Por regla general las mujeres modulan más que los hombres. Y estas modulaciones varian segun la índole de las personas y de los pueblos. Cada nacion, cada provincia, cada comarca, cada familia, cada individuo modula á su manera. Cada cual habla con una canturia particular, heredada de padres á hijos y conservada por el poderoso influjo de la imitacion y del hábito. «El italiano, «dice Eximeno, modula más que el español; el «español, más que el francés; el francés, más «que el tudesco. El tudesco *ahulla la ira* en to- «no muy agudo; el español, ahogado por la bílis, «quiebra el sonido; el francés, recalca las sílabas «en los tonos medios; el italiano recorre rápida- «mente todos los tonos». En esa especie de modulacion ó canturia particular dijimos que consistia particularmente lo que llamábamos *acento nacional*, *acento provincial*, etc. Creo que se engañan, ó cuando ménos no son del todo exactos los maestros de declamacion y de lectura, que dicen á sus discípulos que no canten. Debe cantarse, pero bien, y esto es sumamente difícil. Si Dios no nos hubiese dotado de exquisito oido, y de exquisito instinto musical, es cierto que, para cantar mal, valdria más no

cantar. Una cosa es desprenderse de las modulaciones y acento locales ó personales, y sobre todo del amaneramiento, y otra cosa proclamar la monotonía, que eso vendría á ser en sustancia esa voz sin canto, considerada como el non plus ultra del arte.

—Dime. ¿No has exagerado un poquillo eso de los acentos provinciales y caseros?

—Nada exageré. No te digo que vayas á comparar el acento de un andaluz con el de un toledano ó asturiano; ni el acento del mallorquin con el del valenciano, leridano ó ampurdanés. Basta que te fijes un poco en el tono particular de cada uno de esos pueblos que alcanzamos con la vista. Ninguna elevada cordillera, ningun rio los separa; los mismos objetos los rodean: un trato contínuo los mezcla y confunde; y sin embargo, ¿qué notable diferencia entre el natural de San Feliu de Guixols, y el natural de Palamós ó de Palafrugell, ó de Bagur, ó de Torroella de Montgrí?

—En efecto. Es cosa en que no habia reparado.

—Pero todo lo que hemos dicho se refiere á la pronunciacion; no al contexto de la obra artística ó del discurso. Vamos á considerar ahora la *calidad* de los sonidos en la misma obra, empezando por las letras. Estas, que son en el lenguaje lo que las notas en la música, se

diferencian unas de otras por la calidad del sonido, como vimos que podian diferenciarse por su intensidad y duracion.

Es evidente que los sonidos articulados suenan de distinta manera: que unos llegan al oido con suavidad, otros le hieren con dureza. Esto independientemente del diverso modo y tono con que pueden ser pronunciados. Puede sentarse como regla general que el sonido que se pronuncia con más facilidad, es el que más suavemente penetra en el oido. De aquí se deduce, que las vocales son más dulces que las consonantes: la palabra *dia* es más dulce que la palabra *flor*; la palabra *filomena* más dulce que la palabra *destruccion*. Las vocales se distinguen muchísimo unas de otras. Cascales intentó explicar su diferente carácter de esta manera: «La A es sonora y clara, la O llena y grave, «la I aguda y humilde, la U sutil y lánguida, la «E de mediano sonido». Eximeno las describe de este modo: «La A es la más clara y sencilla, «y por lo tanto la más usada en la vocalizacion «del canto, y la primera que pronuncian los ni«ños. La I no sé quet iene de delicado y agudo. «La E participa de la sencillez de la A y de la «agudeza de la I. La O es la más sonora y la más «semejante al tono con que se canta. La U es la »más oscura, y por decirlo así, la más melan«cólica, tanto qne si vocalizásemos con esta le–

«tra, meteríamos miedo á los chiquillos». Propiamente hablando, ninguna vocal es más grave ni más aguda que otra: con cualquiera de ellas podemos cantar, y podemos pronunciarlas todas indistintamente, así con las notas más agudas, como con las más graves; pero como parece que la *i* se aviene mejor con las notas agudas y la *u* con las más graves, por esto á los autores citados les parece más agudo el sonido de la i que el de las demás letras.

—Entónces no será cierto lo que dice Eximeno que se vocalice mejor con la a que con las otras vocales.

—Ciertísimo: mas esto depende de que para pronunciar la a abrimos mucho la boca, y la abrimos sin más que separar los labios. Para pronunciar la e no la abrimos tanto, y para pronunciar la i ya la abrimos algo ménos, aproximando mucho los dientes inferiores á los superiores. Para pronunciar la o abrimos bastante la boca, pero tenemos que modificar bastante los labios echándolos hácia fuera. Para pronunciar la u los adelantamos más todavía, cerrándolos mucho. De lo cual resulta, que la a es la letra que se pronuncia con ménos esfuerzo, y por esta razon es la más sencilla, la más fácil, la que con preferencia debe emplearse en la vocalizacion, de suerte que algunos autores la consideran como el verdadero soni-

do fundamental. Con la E y la O puede vocalizarse tambien sin gran esfuerzo, pero no con tanta facilidad como con la A, porque ya no es tan natural la postura de la boca, ni sale ya tan espeditamente el aliento sonoro. Con la I apénas podria vocalizarse, y ménos con la U: la postura de la boca es más violenta, y por lo tanto fatigaria extraordinariamente; además de que la mayor compresion del aire y la estrechez de la boca harian sumamente difícil, ó imposible, una buena vocalizacion. Una observacion me ocurre, que acabará de comprobar lo que he dicho. La vocal A es la interjeccion más general en todos los idiomas, y la que más diversidad de afectos expresa. Siguen en órden las interjecciones *eh* y *oh;* y luego la *hi* y la *hu,* que tambien se usan como interjecciones en castellano, pero en casos muy circunscritos.

—Si es cierto, como no puedo ménos de confesar, que las vocales no se diferencian unas de otras en el tono, se diferenciarán en el timbre.

—Tampoco. Sea cual fuere el metal de la voz del que las pronuncie, se distinguen perfectamente unas de otras.

—¿Entónces en qué se diferencia el sonido de la A, por ejemplo, del de la I?

—Ni lo sé, ni me importa saberlo. Si me

preguntases en que se diferenciaba el timbre de mi voz del timbre de la tuya, tampoco sabría decírtelo, como no sabría decirte en que se diferencia el color blanco del negro. Afortunadamente ninguna falta nos hacen las definiciones para distinguir un color de otro color, y un sonido de otro sonido.

—Ciertamente que no hacen falta; pero mejor fuera saber explicarlo.

—Algunos autores dicen que en lo que realmente se diferencian las letras vocales es en el volúmen. Si es ó no verdad, ni lo niego, ni lo afirmo.

—¡Gran modo de no comprometerse!

—¿He de afirmar ó negar lo que ignoro, y confieso que ignoro? Lo que sí afirmo es que las vocales que más claramente distingue mi oido son la I, la A y la U. La E me parece que ocupa un lugar intermedio entre la I y la A, y que la O lo ocupa entre la A y la U: de modo que en mi concepto el verdadero órden con que para el efecto musical deben colocarse es el siguiente: U, O, A, E, I. Notarás como efectivamente desde la U hasta la I parece que se va adelgazando gradualmente el sonido, á la manera como va subiendo el tono en la escala musical. Pero repito que la diferencia de las letras nada tiene que ver en el tono.

—¿Y en qué razon te apoyas para decir que

los sonidos de la u, la a y la i son los que más perfectamente se distinguen?

—En el oido. No obstante, observo que para pronunciar estas letras he de variar la postura del órgano vocal. Al contrario, para pronunciar la e, dicha postura del órgano vocal es la que más se parece á la que exige la pronunciacion de la a; y la que requiere la pronunciacion de la o, es la que más se acerca á la que exige la pronunciacion de la u. Además, las vocales a, i, u, segun dicen los filólogos, se encuentran en todas las lenguas del mundo, y las otras no. De todos modos, las cinco suenan clara y distintamente: las cinco tienen un carácter propio, una fisonomía suya: lo que no puede decirse de las otras vocales del catalan, del francés y otras lenguas, que no son nuevas vocales, sino modificaciones de alguna de esas cinco, algo semejantes á lo que con respecto al tono son en la música los intervalos, ó á lo que en punto al color son los diversos matices que nacen de las combinaciones de los siete colores fundamentales. Es una ridícula manía de algunos notables filólogos franceses, ó un amor pátrio llevado hasta la exageracion, el decirnos que sus ocho vocales é, a, o, ou, ai, (ó e), oeu, y u, deben ser consideradas como las vocales principales y más usadas en el lenguaje en general. No en vano la escritura

adoptó solamente cinco caractéres para representar los sonidos vocales. Los mismos franceses no tienen más.

—Pero en cambio la lengua griega, que tan perfecta consideras, creo que tiene más de cinco vocales.

—Tiene siete; pero la ω y la ο suenan de la misma manera, diferenciándose tan solo en la cantidad, de la misma manera que vimos que podia diferenciarse la o castellana en la pronunciacion de la palabra *como*. La η, siguiendo la pronunciacion de Reuchlin ó de los griegos modernos, suena como I, esto es, como la I española; y siguiendo la general adoptada en las escuelas, suena como E. La υ, segun la pronunciacion de Reuchlin, puede tener los sonidos de I, F y V; y segun la de Erasmo, suena como la U francesa. De modo que, á pesar de ser efectivamente siete los caractéres de las vocales griegas, los sonidos vocales por ellos representados no son más que cinco, ó cuatro, segun la pronunciacion que se adopte. Lo mismo sucede con las diez vocales del sanscrito.

Cascales intentó definir tambien el sonido de las consonantes de este modo: «En las «consonantes se consideran *espíritu* y *sonido*: «el *espíritu* dice en sí estridor y rechinamien«to: el *sonido* sacudimiento, aspereza, retintin

«y bramido. La F y la S son espirituosas, como «se ve en *silvo*, *sale*, *saeta*, *furibundo*, *furia*, «*fiera*, *facundo*. Y tambien la H, la cual casi «siempre trae su descendencia de la F, como «de *Fernando, Hernando;* de *farto*, *harto*; *de* «*fado*, *hado;* de *fambriento*, *hambriento*. Entre «los hombres doctos, poco ó casi nada se pro-«nuncia, sino es en las aspiraciones, como *hai*, «cuando nos dolemos; *ha ha ha*, cuando nos «reimos; *hao*, *hola*, cuando llamamos. L, M, N, «son blandas, como *leve*, *luna*, *lirio, mejilla*, «*amor*, *médico*, *Iuno, cano*, *hermano;* aunque «la M suele tener un sonido lleno, principal-«mente con otra M, B, P, como *summo*, *cambio*, «*rompo*. C y G hacen no poco sonido, como «*cacao*, *gigante;* la D es humilde, como *Dido*, «*dado*, *dedo;* la P es soberbia y hinchada, como «*púlpito*, *trompa;* la R suena ásperamente, como «*acérrimo*, *parra*, *carro;* la T se deja tambien «oir, como *tuba, tumulto*, *tonto*. Las cuales «juntas con otras consonantes cobran más «fuerza y aliento. La Z significa un sordo rui-«do, como *zona*, *zumbido*, *Zoroastro*».

El P. Eximeno las calificó con alguna más precision y exactitud. «Las labiales (dice) como «la M, B, P, son por su naturaleza las más sua-«ves. Las que se forman chocando la lengua «con los dientes ó el paladar, como R, T, son «más ásperas. Las que se forman con la gar-

«ganta son rudas. El italiano y el francés solo «tienen tres articulaciones de esta especie, *ga*, »*go*, *gu*, y son las ménos desapacibles; pero la «pronunciacion española de las articulaciones «*gi*, *ge*, *ja*, *je*, *ji*, *jo*, *ju*, *xa*, *xe*, *xi*, *xo*, *xu* es «un resto de la pronunciacion gutural de los «africanos (*é un avanzo del gorgoglio africano*)».

—¿Es italiano Eximeno? El nombre me parecia español.

—Y lo es. El P. Eximeno fué uno de los jesuitas que pasaron á Italia cuando la supresion de la Compañía. Habia enseñado matemáticas, y era á la sazon profesor del Colegio militar de Segovia.

—¡Oye! ¿Por qué se dividen las consonantes en labiales, guturales, etc.?

—Esta division, debida á Dionisio de Halicarnaso, se ha perpetuado en las escuelas, y algunos filólogos defienden su conveniencia, áun despues de haberla impugnado el fisiologista Muller. Esta y otras parecidas fúndanse en la diversidad de partes del órgano vocal que concurren á la formacion del sonido: á saber, los labios, la garganta, el paladar, la lengua y los dientes. Naturalmente entre los sonidos formados de una manera parecida, v. g. entre los labiales P, B, V, F, se nota mucha semejanza, y forman como una escala ó gradacion de un mismo sonido, segun puedes

observarlo en los vocablos *pino*, *bino*, *vino*, *fino*. Por esta razon se truecan unos con otros y sustituyen en los vocablos de una misma lengua, y otras veces, al pasar el vocablo de una lengua á otra. Estas clasificaciones son muy convenientes para la etimología; mas para hacerse cargo de la naturaleza y calidad de los sonidos de una lengua, repito lo que dije al tratar de las vocales: vale más el ejemplo que todas las definiciones y clasificaciones. En este punto más apto juez es el oido que el raciocinio.

Ni tampoco es buen método el describir los sonidos de las consonantes, haciendo abstraccion de las vocales. La misma consonante no produce un mismo efecto ántes de la vocal, que despues, cuando forma parte de una articulacion simple, ó cuando forma parte de una articulacion compuesta; cuando se junta con una letra, ó cuando se junta con otra. La *b* ó la *d*, por ejemplo, ántes de vocal son muy suaves, como puede verse en *debo*, *boba*, *brisa*, *bruma*, *dime*, *diosa*, *adrede;* pero despues de vocal, como en *debda*, *cibdad*, *Moab*, *caleb*, *admision*, *adjurar*, *dad*, y sobre todo, juntas con otra consonante, como en *obstáculo*, *abstraer, adscribir*, suenan con cierta sequedad y aspereza.

Por consiguiente, para hacerse cargo de los elementos eufónicos de los vocablos de una

lengua, en vez de fijarse en el sonido particular de cada letra, vale más estudiar y comparar las diversas articulaciones y sílabas que con las letras se forman. Dionisio de Halicarnaso muy oportunadamente dice, que «teniendo cada cual de las letras sus diferencias y «sus propiedades, no solo en lo concerniente á «su duracion, sino tambien á su sonido, no es «posible que las sílabas de que se componen y «que están tejidas de letras, no conserven las «cualidades comunes que resultan de su union «legítima; de suerte que hay necesariamente «sílabas suaves y sílabas ásperas, sílabas que «halagan el oido y sílabas que le ofenden». Pero no debe olvidarse cuanto influye la posicion de las letras en las propiedades de la sílaba: tanto, que con las mismas letras se podrian formar sonidos compuestos ó sílabas de tan diversa eufonía como estas, *mar*, *ram*, *arm*, *mra*, *amr*, *rma*.

Aquí traigo un cuadro sinóptico de las principales articulaciones de la lengua castellana.

—¿Por qué solamente de las principales, y no de todas?

—Las simples están todas. En cuanto á las compuestas y mixtas, ni era posible incluirlas en un cuadro, ni hace falta. Basta para mi objeto ponerte las principales, pues con ellas á la vista, es fácil deducir las demás. Al ver la ar-

ticulacion *cam* de la palabra *campana*, es fácil, recorriendo las articulaciones simples, ir recordando las que tengan alguna analogía con ella v. g. *quem*, *quim*, *com*, *cum; clam*, *clem*, *clim*, *clom*, *clum; cram*, *cab*, *car*, *cad*, etc.

Toma el cuadro, por si quieres darle una ojeada.

ARTICULACIONES.

DIRECTAS.		INVERSAS.		MIXTAS
SIMPLES.	COMPUESTAS.	SIMPLES.	COMPUESTAS.	
		M		
MAdre	. . .	AMpolla	*Ams*terdan	CAMpana
MEdio	. . .	EMbrion	. . .	TIEMpo
MIna	. . .	IMperio	. . .	MIMbre
MOzo	. . .	OMnímodo.	. . .	NOMbre
MUza	. . .	UMbrio	. . .	CUMbre
		P		
PAje	PRAdo	APto	. . .	PLASte
PEso	PLEno	conCEPto	. . .	PRENsa
PIla	PRImo	crIPta	. . .	PLI to
POco	PLOmo	OPtimo	. . .	PRONto
PUlla	PLUma	nUPcias	. . .	PLUS
		B		
BAhía	BLAson	ABsoluto	ABStraer	BLANco
BEso	BREga	de*b*da ant.	. . .	BRENca
BIblia	BRIda	ci*b*dad ant.	. . .	BRIZna
BOla	BLOqueo	OBservar	OBStruir	BLONda
BUho	BRUma	clUB	SUBStancia	BRUSco
		V		
VAlor	. . .	. . .	. . .	VAMpiro
VEga	. . .	. . .	. . .	VEINte
VIda	. . .	. . .	. . .	VIRtud
VOto	. . .	. . .	. . .	VOLcan
VULgo	. . .	. . .	. . .	VULpeja

F

FAma	FLAmero	nAFta	. . .	FRASco
FEria	FLEcha	Jose*f*	. . .	FRENte
FIno	FRIo	R*if*	. . .	FRICcion
FOro	FLOr	OFtalmía	. . .	FRONdoso
FUria	FRUto	pUF	. . .	FRUNcir

R

caRA	. . .	amAR	. . .	romeRAL
maREa	. . .	temER	pERSpicaz	meRIENda
maRIna	. .	huIR	. . .	maRISco
maROma	. . .	candOR	. . .	liRONdo
moRUno	. . .	segUR	. . .	chuRUMbela

D

DAdo	DRAgon	amistAD	ADScribir	DRÁCma
DEdo	aDREde	sED	. . .	DUENde
DIcho	DRIza	ardID	. . .	DICcion
DOgo	DROga	Nemro*d*	. . .	DONcel
DUda	cuaDRÚpedo	virtUD	. . .	DUX

T

TAjo	TRAma	ATmósfera	. . .	TRANSporte
TEja	TREpe	ETcétera	. . .	TEMplo
TIlo	TRIpa	zenIT	. . .	TRINchante
TOpo	TROpa	fagOT	. . .	TROMpeta
TU	TRUco	azimUT	. . .	TURbulento

L

LAbio	. . .	ALcantía	vALS	LAMpara
LEgo	. . .	EL	. . .	LEZna
LIla	. . .	atrIL	. . .	LISton
LOma	. . .	sOL	sOLSticio	LONbarda
LUto	. . .	abedUL	*Hults*	LUCtuoso

Y

YA	. . .	AY	estÁIS	YANtar
YEma	. . .	lEY	corrÉIS	YELmo
raYIta	. . .	. . . .	. . . .	. . . .
YO	. . .	hOY	sOIS	maYOR
YUgo	. . .	mUY	. . .	YUNque

LL

LLAma	. . .	. . .	. . .	LLANto
LLEno	. . .	. . .	. . .	desueLLEN
meLLIzo	. . .	. . .	. . .	faldeLLIN
LLOro	. . .	. . .	. . .	foLLON
LLuvia	. . .	. . .	. . .	gaLLUNdero

N

NÁcar	. . .	çAN	trANSferir	NARdo
NEcio	. . .	cercEN	mENStruo	NEUtro
NIña	. . .	carmIN	INStrumento	NINfa
NOche	. . .	peON	cONSternar	NORte
NUbe	. . .	segUN	circUNStancia	NUNca

G

GAsa	GRAma	mAGno	. . .	GUARda
GUErra	GLEba	interrEGno	. . .	GREY
GUIsa	GRIto	pIGmeo	. . .	GUINcho
GOzo	GLObo	cOGnacion	. . .	GOZne
GUla	GRUta	pUGna	. . .	GUSto

H

haba	. . .	*ah*	. . .	*hambre*
hecho	HUEso	. . .	. . .	HUERto
hijo	. . .	. . .	. . .	*himno*
hoja	. . .	*oh*	. . .	*holgura*
humo	. . .	. . .	. . .	*husmo*

C (q)

CAra	CLAmor	ACceso	. . .	CANto
QUEma	CREdo	lECcion	. . .	QUIEN
QUIlo	CRIba	ICtericia	zINC	QUINTO
COmo	CLOqueo	OCcidente	. . .	CONStar
CUra	CRUjido	lUCtuoso	. . .	CRUZ

S

SAbiduría	. . .	comPÁS	. . .	SALmo
SEguro	. . .	miES	. . .	SIEMbra
SItio	. . .	oIS	ISTMO	SIRte
SOlo	. . .	OS	pOSTliminio	SONda
SUmo	. . .	mUSgo	. . .	SUBStraer

Z (c)

ZAlea . . .	fAZ . . .	ZAMbra
CEceo . . .	agedrEZ . . .	CERco
CInamomo . . .	deslIZ . . .	CISco
ZOzobra . . .	albornOZ . . .	CONStructor
ZUmo . . .	aveztrUZ . . .	CULpa

CH

CHÁchara . . .	. . . . . .	CHARco
baCHE . . .	. . . . . .	CHERva
CHIcha . . .	. . . . . .	CHISpa
CHOcho . . .	. . . . . .	CHORlito
CHUzo . . .	. . . . . .	CHUSma

N

ÑAque . . .	. . . . . .	gaÑAN
niÑEra . . .	. . . . . .	arrebaÑEN
niÑIque . . .	. . . . . .	aÑIL
ÑOño . . .	. . . . . .	caÑON
ÑUdo . . .	. . . . . .	. . .

J (g)

JArana . . .	carcAJ . . .	JACtancia
JEta . . .	relEJ . . .	JERga
JIba . . .	dIJ . . .	JILguero
JOta . . .	bOJ . . .	JORnal
JUlepe . . .	almoradUJ . . .	JUNco

RR

RAma . . .	. . . . . .	RAMbla
REmo . . .	. . . . . .	RENco
RIma . . .	. . . . . .	RISco
ROmo . . .	. . . . . .	RONcha
RUbio . . .	. . . . . .	RUMbo

—No comprendo qué órden has seguido en la colocacion de las letras.

—Como el objeto del cuadro es poder comparar facilmente la calidad de los diversos so-

nidos que de la combinacion de las letras resultan, he procurado por una parte colocar juntas las que más se asemejan y por otra seguir en lo posible un órden gradual, empezando por las más suaves, y concluyendo por las más duras y escabrosas. En cuanto á las letras ó sonidos elementales del lenguaje, vimos que áun entre lenguas de tan íntimo parentesco como el catalan, el italiano y el castellano, mediaba alguna diferencia: esta diferencia es mucho mayor en cuanto á las sílabas. Si al lado de la tabla de las articulaciones castellanas pusiésemos otra de las catalanas, italianas, francesas ó portuguesas, encontraríamos en cualquiera de estas lenguas una infinidad de articulaciones de que sus hermanas carecen. Pero si la comparacion se hiciese entre el griego ó el aleman y el castellano, la diferencia seria mucho mayor. Las sílabas *auf, durch, erz*, *nach, meg*, *eln, haft, inct, isch*, *lich, ling, schaft, ung, warts,* frecuentísimamente usadas en la lengua alemana, por ser prefijos las cinco primeras, y desinencias todas las demás, no se hallan usadas en ninguna de las lenguas neo-latinas citadas. Otras, como *at, end, ern, (h) alb, (h, k) eit, od*, *(s) am, (th) um ut (h),* son desinencias alemanas, que todas se encuentran en el catalan y ninguna en el castellano. Por consiguiente, aunque las letras del aleman, del catalan y del

castellano sean con poca diferencia las mismas, del diferente modo de combinarse resulta entre estas tres lenguas una sorprendente diversidad de sonidos compuestos ó sílabas. Cada una de ellas tiene los suyos peculiares y característicos.

Combínanse luego las sílabas para formar los vocablos, y las diferencias se multiplican, y las distancias se hacen mayores. *Em, por, en, er,* son sílabas muy usadas en la lengua castellana. Sin embargo, no podemos formar con ellas ningun vocablo castellano, y podemos al contrario formar el verbo aleman *emporen* y el nombre *Emporer*. Dentro de una misma lengua, con las mismas sílabas colocadas de ese ó del otro modo, formamos vocablos que se diferencian extraordinariamente en el sonido. Con las sílabas *mo* y *ta*, podemos formar los vocablos castellanos *mota*, *tamo*; con las sílabas *ca* y *pa* los vocablos *paca* y *capa*; con las sílabas *lan* y *cha*, los vocablos *lancha* y *chalan*, etc. Altérese el órden de las sílabas de los vocablos más castizos y sonoros, y casi siempre resultarán conjuntos de sonidos extraños á la lengua, y rebeldes á la pronunciacion y al oido. Con las sílabas del vocablo *galopin*, sin más que alterar el órden, resultan las combinaciones *pinloga*, *pingalo*, *logapin*, *lopinga* y *gapinlo*, que muy probablemente no pertenezcan á ninguna lengua del mundo. Calcúlese ahora, siendo tan dife–

rentes como son las articulaciones del aleman y del castellano, ¿qué diferencia de vocablos entre las mismas lenguas cuyas articulaciones son casi idénticas, pero que no se combinan de la misma manera? ¿Qué diferencia por último entre los vocablos de una misma lengua? ¿Qué suaves en castellano las palabras *dia*, *madre*, *beso, labio*, *dulce*, *hila*, *céfiro, cara*, *dime*, *loa, lindo, piélago*, *gracia, suspiro, adorable, aurora*, *mejilla*, *amado*, *racimo, flores, cielo, cántico*, *paloma, zorita, tórtola*, *luna, purpurino, espuma*, *brisa, marisma, trino, cinamomo, corona*, *fragancia?* ¿Qué llenas y sonoras *conmiseracion*, *sacerdocio*, *misericordia*, *oropéndola*, *tremebundo*, *quejumbrosa*, *retumbando*, *norabuena*, *serenata*, *henchimiento*, *maquinaria, correspondiendo*, *horizonte*, *muchedumbre*, *espléndido*, *corpulento*, *magnificencia*, *relámpago*, *resplandeciente*, *dulcedumbre?* ¿Qué ásperas é ingratas *rastrojo*, *terruño*, *rastro*, *pringue*, *tronco*, *ristra*, *trueno*, *ronquido*, *bronco*, *respingo*, *zarza*, *zurra*, *zizaña*, *horrible*, *terremoto*, *restriñir*, *despatarrar*, *chocarrero*, *cencerril*, *mequetrefe*, *carrascal*, *guiñapo*, *jengibre*, *jerigonza*, *gruñir*, *garrafina*, *fregatriz*, *currusco*, *zarrapastroso*, *trabucazo?*

—Ahora entro yo. *Chirriar*, *chiquichaque*, *churre*, *chorretada*, *chisporrotear*, *churrigueresco*, *chánchärras*, *máncharras*, *chafarrinosa*,

chicharra, *charca*, *brecha*, *chirle*, *chacho*, *cacharro*, *cachibache*, *chinchorro*, *carrocha*, *cuchicheo*, *paparrucha*, *chubasco*, *chopo*, *churlo*, *zipizape*, *pachorra*, *roncha*, *ronco*, *zascandil*. *chirricote*, *piporro*, *trochimoche*, *palitroque*, *terror*, *chapuz*, *gorron*, *cerril*, *fragor*, *jarron*, *gancho*, *pincho*, *chorcha*, *chocho*, *cacho*, *burro*, *porra* y *coz*. Con perdon sea dicho.

—Antes comparé las letras con las notas musicales. Mas debe observarse una diferencia: el músico, dentro de los límites del arte, es libre de combinar las notas como su inspiracion y buen criterio le dicten; pero el escritor se encuentra con agrupaciones ya hechas, con vocablos que no puede alterar y modelar á su gusto.

Los vocablos de una lengua no son como los ladrillos regularmente cortados, ni como las cúbicas piedras sillares; sino más bien como los cantos de toda calidad, forma y tamaño que el mampostero va escogiendo y tomando del monton, y los combina y traba, levantando á plomo las rectas paredes que han de componer el edificio. «Formadas ya las palabras, y no pu-«diendo mudar su naturaleza los que de ellas «se sirven, solo queda un arbitrio, y es dispo-«nerlas de modo que lo desagradable de unas «sea encubierto ó dulcificado por lo agradable «de aquellas con que se las junta; entrelazar

«los sonidos duros y pesados con los dulces y «fluidos, los ásperos con los suaves, los fuertes «con los endebles, los que suenan bien con los «que suenan mal, los difíciles de pronunciar «con los que se pronuncian fácilmente, y así «de los demás». Esto dice y aconseja Dionisio de Halicarnaso.

—Pero recuerdo haber visto en los poetas, y áun en los prosadores, modificar ciertos vocablos añadiendo ó quitando letras.

—Es cierto, y ántes que los escritores, lo hace el vulgo. El vulgo estropea las palabras, ya por ignorancia, ya guiado por un recto instinto. En el largo espacio de siglos en que una lengua, á manera de caudaloso rio, se va formando y creciendo, una corriente de armonía lleva tras sí los oidos del pueblo, y los vocablos rudos, con el contínuo movimiento y roce se van modificando y puliendo, bien como el tosco pedrusco desgajado del peñascal se convierte en redondeado guijarro, y finísima y blanca peladilla. Las figuras gramaticales llamadas de *metaplasmo* no tienen otro orígen.

—¿Qué *cataplasmas* son esas?

—Segun la definion de la Academia, las figuras de *metaplasmo* ó *transformacion* son «ciertas licencias que se han introducido en el uso «de algunas dicciones, ya para abreviarlas, ya «para alargarlas, con el fin de suavizar su pro-

«nunciacion, y tal vez por torpeza ó ignorancia «de los primeros que las usaron». Pero algunas veces no se abrevia ni alarga el vocablo, como lo prueban algunos de los ejemplos que á renglon seguido cita la misma Academia. *Dejalde*, *cantilena*, y *gonce* constan del mismo número de letras que *dejadle*, *cantinela* y *gozne*.

Los poetas alargan ó acortan las palabras para ajustarlas á la medida del verso. En estos de Fray Luis de Leon

Cubre la gente el suelo,
Debajo de las velas *desparece*
La mar,

si se leyese *desaparece*, el verso tendria una sílaba de más. Al contrario, los siguientes de Rioja quedarian cojos, si en lugar de *felice* se leyere *feliz*, y en lugar de *pece*, *pez*.

Aquí nació aquel rayo de la guerra
Pio, *felice*, triunfador Trajano....
. . . . .
Donde no dejarás la mesa ayuno,
Cuando te falte en ella el *pece* raro.

Lo mismo que en éste del maestro Leon, si se leyere *tapa* en vez de atapa.

Los ojos sabio cierra, firme *atapa*
La oreja si llamare.

Otras veces lo hacen sin que la medida del

verso lo reclame; bien para evitar algun sonido ingrato, bien por exigencia de la rima. Herrera casi siempre suprime la *g* de *digno* é *indigno*, la *c* de *victoria*, *efecto*, etc.. y la palabra *contino* en lugar de *contínuo* se encuentra en Fray Luis de Leon y en casi todos nuestros mejores poetas.

En estos versos de Herrera:

Porque tu temerosa y flaca mano
Hubo sin esperanza tal *vitoria*
Indina de memoria;

ni la medida ni la rima obligaron al poeta á escribir *vitoria* é *indina*: le sonarian mejor de este modo, y no cabe otra razon. Y por cierto que á pesar de tratarse de un poeta como Her, rera, no vacilo en decirte que me parece mejor no cercenar estas palabras y sobre todo la segunda. *Indigna* es más enérgico que *indina*, y más acomodado á la idea que expresa. La palabra *victoria* es igualmente más llena que *vitoria*, y más conforme tambien con el sentido. La misma observacion puede aplicarse á la diccion *indinado* de estos versos del mismo autor.

Tú, cubierto de acero,
Tú, estrago de los hombres *indinado*,
Con sangre hórrido y fiero,
Rompiste acelerado
Del ancho muro el torreon alzado.

En los siguientes el consonante nos obliga á pronunciar *insine* como está escrito:

> Vendrá un tiempo en que tenga
> Tu memoria el olvido, y la termine;
> Y la tierra sostenga
> Un valor tan *insine*
> Que ante él desmaye el tuyo y se le incline.

El metaplasmo se comete de varios modos.

Unas veces añadimos letras ó sílabas al principio de los vocablos *(prostésis)*, como en *asentarse*, *aplanchar*, *aqueste*; en medio *(epéntesis)*, como *corónica*, *Ingalaterra*; ó al fin *(paragoge)*, como *pece*, *infelice*. Antiguamente se decia *contecer*, *consejar*, *caecer*, en lugar de *acontecer*, *aconsejar*, *acaecer*, como decimos ahora; decíase *vido*, *ome*, *comigo*, en lugar de *vió*, *hombre*, *conmigo; cort*, *delant*, *so*, en lugar de *corte*, *delante*, *soy*.

Otras veces suprimimos letras ó sílabas del principio *(aféresis)*, v. gr. *norabuena*, *naguas*; del medio *(síncopa)*, v. gr. *espirtu*, *hidalgo*; ó del fin *(apócope)*, v. gr. *sauz*, *entonce*, *un*, *cien*. De las palabras *atapar*, *amatar*, *alimpiar*, *aventaja*, *atal*, *atan*, se suprimió la *a* inicial; las palabras *assomar*, *sumno*, *annual*, *tiemplo*, *ducho*, *castiello*, se pronuncian y escriben hoy, *asomar*, *sumo*, *anual*, *templo*, *ducho*, *castillo*; de las palabras *amare*, *decire*, *pesare*, *pulideza*, *estrecheza*, se ha elidido la última letra.

Finalmente, otras veces se cambia el órden de las letras *(metátesis)*, como *cocodrilo*, *perlado*, *alderredor*; ó permutamos una letra ó sílaba con otra, v. gr. *escuro*, *asconder*; ó bien de dos palabras formamos una sola *(contraccion)*, v. gr. *al*, *del*, *esotro*, y antiguamente *nol* por *no le*, *nadil* por *nadie le*, *lan*, por *la han (de)*.

De las permutaciones de letras deberémos tratar muy extensamente al estudiar la etimología. Por ahora bastarán para darte una idea de las principales que se han verificado en la lengua castellana las voces anticuadas *ascuchar* (escuchar), *perderie* (perderia), *auie* (habia), *debuxar* (dibujar), *escrebir* (escribir), *dicir* (decir), *losonjero* (lisonjero), *bollicio* (bullicio), *cobrir* (cubrir), *sotil* (sutil), *mormurar* (murmurar], *adtores* (azores), *ffabló* (habló), *plorando* (llorando), *oios* (ojos), *pielles* (pieles), *vasalo* (vasallo), *cannados* (candados), *sanna* (saña), *debda* (deuda), *summo* (sumo), *supplicar* (suplicar), *immortal* (inmortal), *triumfo* (triunfo), *regnar* (reinar), *temprar* (templar), *beltat* (beldad), *dessar*, *dexar* (dejar), *bataia* (batalla), *amades* (amais), *vedes* (veis), *venides* (venís), *amáredes* (amariais), *amásedes* (amaseis), *sodes* (sois), *estinto* (instinto), *cuemo* (como), etc. Algunas de estas permutaciones no son más que cambios ortográficos; pero la mayor parte son verdaderas

modificaciones del sonido, debidas al instinto músico del pueblo: concesiones que la etimología tiene que hacer á la eufonía.

Mas todo el arte del escritor consiste en elegir y combinar bien los vocablos. El buen efecto que resulta de una acertada sucesion de sonidos se llama *melodía.*

Esta frase

Vecino dulce de la selva verde,

no es. ni de mucho, tan melodiosa como esta otra

Dulce vecino de la verde selva,

no obstante de que los ritmos de acento y tiempo apénas sufren alteracion. Las dos frases son dos versos endecasílabos.

En la primera la sucesion de las vocales es esta

e i o u e e a e a e e,

y en la segunda esta otra

u e e i o e a e e e a.

—Y lo mismo sucederá con las consonantes.

—No hay que decirlo. Por consiguiente, aunque ambas frases consten de los mismos vo cablos y de las mismas letras, componen dos

séries de sonidos, dos melodías enteramente diversas.

Queda por lo tanto demostrado que el lenguaje, como la música, tiene en cuenta los tres elementos del sonido en general, á saber: duracion, intensidad y calidad, de los cuales resultan el ritmo de tiempo, el ritmo de acento y la melodía.

—¿Y la armonía?

—Si te acuerdas de la definicion, es claro que esta palabra, cuando la aplicamos al lenguaje oral, no puede tomarse en la misma acepcion que en música, porque en el habla no cabe *simultaneidad*, y por consiguiente, *concordancia* ni *discordancia* de sonidos.

—¿No se dice que en una frase dos sílabas ó dos sonidos concuerdan ó discuerdan?

—Sí; pero lo que en este caso queremos decir es que se *suceden* bien ó mal, que forman *eufonía* ó *cacofanía*, esto es, buen ó mal sonido. Damos, tratándose del lenguaje, el nombre de *armonía* al efecto agradable, eufónico, que resulta de los ritmos de tiempo y acento, juntamente con la melodía. De modo que en realidad esta palabra carece de significado peculiar: no es más que una voz genérica y de un sentido vago, que emplean indistintamente los escritores para significar la melodía ó los ritmos de acento y tiempo.

—Cuando se cambie la colocacion de los vocablos, supongo que no solamente se cambiará la melodía, sino tambien el ritmo.

—No siempre. En estas dos frases:

De su faz renovó los albores,
Renovó de su faz los albores,

el ritmo de acento es el mismo, porque en ambas caen los acentos sobre las sílabas tercera, sexta y novena: el ritmo de tiempo es algo diferente, porque la primera empieza con tres monosílabos y la segunda con un vocablo trisílabo; pero no mucho, puesto que ambas constan de igual número de sílabas, y la igual colocacion de los acentos agrupa estas sílabas de una manera tan semejante, que apénas hay oido capaz de percibir la diferencia. En cuanto á la melodía se distinguen una de otra completamente, puesto que el órden de las letras es diverso, y por consiguiente forman dos séries diversas de sonidos, como podrás verlo, colocando paralelamente las letras vocales.

eu a e-o-o o a-o e
e-o-o e u a o a-oe

Pero lo general es que alterándose el órden de los vocablos, se cambien á la vez los ritmos y la melodía.

Colocando los vocablos de este modo,

Los albores renovó de su faz,

han cambiado ya de tal manera, no solo la melodía, sino tambien los ritmos de acento y tiempo, que lo que ántes era un verso endecasílabo, deja de ser verso.

Colocadas de este otro modo,

De su faz los albores renovó,

resulta un verso endecasílabo, no muy bueno. Pero no consultes más que al oido y dí cuál de estas cuatro frases te gusta más.

Los albores renovó de su faz,
De su faz los albores renovó,
De su faz renovó los albores,
Renovó de su faz los albores.

—La última. ¿Qué duda tiene?

—Cuando la diferencia es tan notable, pocos dejan de conocerlo, sin necesidad de saber lo que es verso ni lo que es armonía.

Pero la diversidad de la melodía y del ritmo de acento, y sobre todo el ritmo de tiempo, se percibe mucho más claramente cuando no se comparan frases con frases, sino cláusulas con cláusulas, estilo con estilo, metro con metro, composicion con composicion. Alterando en la prosa el órden de las frases ó de las cláusulas, ó el de los versos y estrofas en una composicion

versificada, podria variar de índole ó destruirse completamente la armonía. Vamos á hacer la prueba en un breve período de Fray Luis de Leon.

«El enviar Dios lluvias sobre la tierra seca, «y fecundar con ellas, y vestir de hermosura y «de frutos al suelo yermo y estéril, es como le- «vantar con su favor lo caido y lo pobre á es- «tado próspero y rico, y como dar vida y ver- «dor á lo que tenian agostado y seco los sucesos adversos».

Invirtamos el órden de los dos miembros de este período, y dime si te parece tan armonioso y rotundo.

«Es como levantar con su favor lo caido y lo «pobre á estado próspero y rico, y como dar «vida y verdor á lo que tenian agostado y seco «los sucesos adversos, el enviar Dios lluvias «sobre la tierra seca, y fecundar con ellas, y «vestir de hermosura y de frutos al suelo yermo «y estéril».

—No me gusta tanto.

—¡Buena diferencia! La misma prueba podemos hacer con una cláusula versificada. La siguiente estrofa de Francisco de Medrano consta de dos versos endecasílabos y de dos heptasílabos.

Frimio constante á las dificultades
El pecho ofrece, y ciérralo prudente

Al orgullo insolente
En las prosperidades.

La siguiente de Melendez, consta tambien de dos versos endecasílabos y dos heptasílabos, pero alternados. El ritmo de tiempo es sin embargo muy diverso del de la que antecede, y muy diverso el efecto que una y otra producen en el oido. La siguiente combinacion métrica es mucho más llena y sonora, é imprime en el estilo una entonacion más elevada.

Velado el sol en resplandor fulgente
En las cumbres del cielo,
Lanza derecho ya su rayo ardiente
Al congojado suelo.

Lo mismo notarás en esta otra, tambien de Melendez.

El alma que oprimida
Siente ahogarse en su pena,
Con sus lágrimas dulces se serena,
Y entre ellas torna á recobrar la vida.

Y más todavía en la que sigue del mismo autor.

Do quiera que los ojos
Inquieto torno en cuidadoso anhelo,
Allí, gran Dios, presente
Atónito mi espíritu te siente.

Por lo tanto, así como la armonía de una

frase nace de la acertada eleccion y combinacion de los vocablos, la armonía de una cláusula dependerá de la estructura y órden de las frases, y la del discurso en general, de la estructura y órden de las cláusulas.

—¿Y si se alterase el órden de las cláusulas se alteraría tambien la armonía?

—Tanto, que podria quedar disuelta. Ninguna de las cláusulas, aisladamente considerada, perderia el valor que tuviese; pero el efecto del conjunto no seria el mismo. Si estudias el clausulado de una buena poesía ó de un buen discurso oratorio, notarás como no es el mismo al principio, en medio y al fin de la composicion. Ya veremos porqué.

—¿Es lo mismo *cadencia* que armonía? Porque veo que estas palabras se confunden, y á decir verdad no me satisfizo la definicion que leí en el Diccionario de la Academia.

—La voz *cadencia* (de *cadere*), como si dijésemos, caida de la voz ó del sonido, se refiere al modo como terminan las frases y cláusulas. Aplicada al lenguaje, porque en música es otra cosa, depende del ritmo mucho más que de la melodía. La buena ó mala cadencia es lo que más fácilmente percibe el oido. Basta muchas veces invertir el órden de las dos últimas palabras de una frase, para que pierda todo el carácter que tenia. Obsérvalo en las siguientes:

Velado el sol en esplendor fulgente.
Velado el sol en fulgente esplendor.
Brote en lluvias de lágrimas desecho.
Brote desecho en lluvias de lágrimas.

La felicidad injusta es rosa breve, y flor que á vuelta de ojo se marchita.

La felicidad injusta es breve rosa, y flor que se marchita á vuelta de ojo.

¿Cómo te suena mejor, construidas del primer modo ó del segundo?

—Del primero.

—Pues todo consiste en la conclusion ó cadencia.

—¡Cáspita! No habia yo reparado hasta ahora en la semejanza de la política con la música. Veo que tambien en música conviene caer de piés como los gatos.

—Ya que caer es fuerza, importa mucho saber el cómo y el cuándo.

—¿No ves con que majestad y pompa sabe el sol hacerlo? Mira como procura rodearse de sus más hermosos resplandores.

—¡Qué guapeton y qué orondo!

—Todas las nubes parece que se agrupan en torno suyo como para darle la despedida.

—¡Y qué profusion, y qué lujo! Eso si que es oro, y nácar, y rubíes, y topacios, y todas las riquezas atesoradas en las arcas de Gracian y de Góngora.

—La tierra toda parece querer acompañarle.

¿Qué hermosos golpes de roja luz? ¡Qué variedad y grandeza de sombras!

—¡Ah bribon! ¡Cómo guiña el ojo! Ya no queda más que una pizquita.

—¡Agur, amigo, agur! ¡Hasta mañana!

—¡Si Dios quiere!

—¡Por *suponido*!

—Veo que todavía no sabes caer sin recibir porrazo, y descalabrarte.

—¡Ahí me las den todas!





DIÁLOGO IX.

Los talentos siempre serán pocos. — Lo que puede la educacion. — La unidad en la variedad es condicion esencial de lo bello. — Ley de asociacion. — Sonsonetes, muletillas, licatos y cacofonías. — Aliteracion. — Asonancia (juego de vocablos). — Similicadencia. — La polipote. — Derivacion. — Paranomasia.

Pues señor, hemos al fin averiguado en que consiste la armonía del lenguaje; pero, francamente, no parece cosa de tanta importancia, ni que valga la pena de desgañitarse como te has desgatiñado estos dias. Estamos en el siglo de la idea.

—Estamos en el siglo de la música, y mala. O soy un bolo, ó en ninguna época la estrepitosa palabrería habia ejercido tan despótica influencia en los ánimos como en los pícaros tiempos que corremos. Mas de cuatro famosos oradores ó insignes poetas no son, bien mira-

do, sino musiquillos de música ratonera. Quizá, quizá, si despojásemos de los ripios, de la rotundidad ampulosa del metro y del revesado ensortijamiento de la rima alguna de las poesías que más te agradan, de manera que quedase la idea escueta y limpia; tal podria acontecer, que al ir á cogerla, te encontrases con una campanilla de aire entre las manos. Y si no se tratase más que de poesía, anda con Dios; que ya estamos los españoles harto acostumbrados á contentarnos con el repiquete de panderetas y castañuelas. Pero en este bendito siglo de la idea, tambien la grandilocuente perorata endilgada á los electores, ó á los señores Diputados, ó á los sócios del Ateneo ó Casino suena y retumba como impetuosa cascada que con el estruendo y viento atolondra, sobrecoge, arrebata y marea, sin dejar en la inteligencia el más fútil concepto. ¿Y el artículo de fondo? Pero ¿qué artículos, ni que patarata? Hasta la grave historia, la austera filosofía, á trueque de necios aplausos, se alzan de puntillas é hinchan los carrillos, ó con nimia pulcritud ponen al torno agudezas y frases, jugando al escondite con el entendimiento, ó abrumándolo bajo el peso de lo disparatado y absurdo.

—Cargas mucho la mano.

—Me quedo corto. La charlatanería reina y gobierna, y no puede ménos de suceder así.

Cuando por un lado se discuten ó niegan las verdades más evidentes, y por otro quiérese distribuir como sopa boba lo más intrincado y abstruso de la ciencia, no tiene quite, hay que apelar á la fantasía, á la pasion y á los sentidos. Mucho colorin, mucho ruido y pocas nueces. La ciencia callejera no entiende ni puede usar otro lenguaje.

Sin desconocer los inconvenientes que resultaban de escribirse antiguamente los libros científicos en latin, no eran pocas las ventajas, siendo en mi concepto una de las principales el dificultar la entrada de ciertos estudios á las medianías, é impedirla á los entendimientos completamente incultos. Ahora cualquier pelafustan coge un manualito de historia de la filosofía, ó de un nuevo sistema social, y sin encomendarse á Dios ni al diablo, como tenga la lengua algo espedita, no deja títere con cabeza.

—¡Ah murciélago! La luz te espanta.

—No me espanta, ántes me alegra, la luz que emana de lo alto y vivifica; pero sí me espeluzna el incendio que sube de la tierra con la necia ambicion de iluminar el cielo, cuando no sirve sino para destruir los sembrados, y ennegrecer la atmósfera, y apestar las narices.

—¡Ya estamos! Tú quisieras resuscitar aquellos felices tiempos en que la ciencia, vinculada en algunos pocos iniciados, servia para embau-

car á la plebe, dominarla y oprimirla. Por supuesto que te reservarias el papel de iniciado.

—¿Y de opresor, no es verdad?

—No digo tanto.

—¿Por qué no?

—Porque á pesar de tus ribetes de inquisidor, eres un muchacho de prendas, un excelente muchacho. ¡Qué lástima!

—Los embaucadores y opresores no los busques entre aquellos pocos que pasan su vida en la acompañada soledad de los libros; búscalos por los cafés y plazas y sitios de ociosidad y bullicio: no los busques entre aquellos pocos que reconocen y confiesan las dificultades de la ciencia, y se fatigan y sufren por vencerlas; sino entre los sabios fosforeros que andan pregonando luz á dos cuartos el ciento: no los busques entre los que creen y afirman que la verdad es una emanacion del cielo, y que es falsa ciencia la que al cielo no conduce; sino entre la turba de orgullosos que reputándose autores de la verdad, y arrojando el sentido comun á un lado, y la conciencia á otro, cogen al alma y á Dios, y los mandan á paseo.

—Paso, paso: no te alborotes. ¿Qué escorpion te ha picado?

—Duéleme en el alma verte juguete de preocupaciones ridículas, é indignas de un hombre de sano juicio.

— Dijo la sarten á la caldera, tírate allá, culinegra.

Ese es el mundo. Por más que me devano los sesos, no acierto á explicarme cómo es posible que un mozo de tus prendas, con una buena dósis de experiencia, y con tanto libro metido en la cholla pueda tener tan buenos tragaderos. No puedo dudar de tu buena fé: me bastaría ese acento de conviccion con que hablas; y sin embargo.....

— Una sola observacion quiero hacerte. Ni tú puedes dudar de mi buena fé, ni yo de la tuya; en dotes intelectuales ni tú ni yo desmerecemos del mayor número de personas que no cultivan, como nosotros, el estudio; y con todo eso, no podemos ponernos de acuerdo en cuanto á ningua verdad fundamental. Que en presencia del triste cuadro de las humanas contradicciones, cuando no se tiene otro asidero que el de la razon, se caiga en el escepticismo, lo comprendo perfectamente. ¡ Díganlo sino los tristes y deplorables ejemplos de tantos y tan tristemente célebres pensadores!

Pero que despues de haber contemplado esa barahunda de opiniones y sistemas, ese caos de pensamientos humanos, haya todavía quien crea poder alcanzar la verdad á poca costa, y endosarla á los camaradas; y que despues de confesar que los que estudian y saben no se

entienden, ni jamás se han entendido, ni se entenderán, se nos diga á renglon seguido que han de poder entenderse los más topos, eso ¡voto á cribas! no tiene pies ni cabeza. Ó soy para tí un necio de capirote, ó un bribon de siete suelas. Una de dos, ó completamente cerrado de mollera, ó hipócrita: elige. Colócate en ese terreno que es el de tus amigos. No te arredre la injusticia, ni te empache el temor de dejar al descubierto el infernal orgullo de tu secta.

—No soy infalible; ni tú tampoco. Pero de la discusion sale la luz, y la verdad triunfa.

—¿Y el pueblo, el pobre pueblo ha de ser el juez supremo de la verdad?

—¿Qué duda tiene? La mayoría.

—Hé aquí por qué te decia que la música ratonera triunfa hoy más que nunca de todos los silogismos, repitiéndose á nuestra vista las increibles maravillas de la lira de Orfeo. Con todos nuestros caminos de hierro y nuestros telégrafos muy presto volveríamos, si Dios no lo remediase, á aquellos infantiles tiempos en que los leones, y los tigres, y los árboles y las peñas corrian como mansos corderitos tras el cebo de la dulzaina.

—No nos enfrasquemos más, que bastante nos hemos enfrascado. Paso por todo, con tal de que demos por enterrado el latin, siquiera

para que no se malee el castellano como en los tiempos de Maricastaña.

—Otra preocupacion ridícula. En las escuelas donde aprendieron nuestros Luises y Cervantes, nuestros Garcilasos, Herreras y Lopez, se estudiaba y se explicaba en latin. Si te parece que ahora, por la ley del progreso, se escribe y habla el castellano mejor que entónces, con tu pan te lo comas.

—¿Pero no me negarás que el latin era cuando ménos una rémora: y tanto, que desde el predominio de las lenguas vulgares la ciencia se ha difundido extraordinariamente y, con perdon sea dicho, democratizado.

—La ciencia, la verdadera ciencia no se democratizará jamás: los talentos privilegiados serán siempre pocos, muy pocos. Los talentos regulares tienen que aplicar todas las fuerzas de su espíritu para llegar á una mediana altura. No serán nunca en gran número los hombres dispuestos á gastar su vida en un trabajo harto más penoso de lo que vulgarmente se cree, ni puede concebirse ninguna organizacion social en que esto cupiese. El dia que consiguieseis repartiros á tanto por cabeza el poder y la propiedad, no por eso conseguiriais repartiros el talento y conocimientos. En cuanto á lo de que el latin sea una rémora para la ciencia, tanto valdria decir que lo es la versificacion para la

poesía. No falta quien lo haya dicho. ¿Qué no se dice? Más rémora es tener que aprender cuatro ó cinco lenguas vivas, como ahora sucede, y alguna más difícil que el latin, para ponerse medianamente al corriente de lo que todos los dias se publica. ¿De qué nacen esos irrealizables sueños de una lengua universal, sino de los inconvenientes que se están tocando por haberse destruido el medio de comunicacion que ántes existia entre todos los sabios del mundo civilizado? ¿Qué importaba que los que no estaban llamados á cultivar sériamente la ciencia ignorasen su lenguage? ¿Qué perdeis los matemáticos con que los que no lo somos no entendamos una palabra del vuestro, á pesar de la claridad y precision que para vosotros tiene?

Desengáñate, á los pueblos los mueve la pasion, y para encender los ánimos, más vale la música que todas las abstracciones. Por esto, en el dia de hoy, la filosofía, la política, la elocuencia, la crítica, todo acaba en música. La ciencia que medra y crece considerablemente es la de la música celestial y la de los carteles y anuncios á toda orquesta.

—Eso de la música debe ser muy pegadizo, porque estoy viendo que se nos va la tarde en preludios. Pero, maldito de Barrabás, si tan á degüello le tiras á la música ¿por qué me estás mortificando con ella hace tantos dias?

—No troquemos los frenos. Empecé negando el hecho de que la música tuviese poca importancia en este llamado siglo de la idea. Eso dijiste, y á eso me apresuré á contestar. Me lamenté de que concediésemos á la mala música más importancia de la que debíamos concederle.

La armonía, de cualquier modo que se manifieste, ejerce en nuestro ánimo un imperio irresistible. Es el órden, signo exterior de todo lo bello. Aquel canto oscuro de que, refiriéndose al lenguaje, nos hablan los retóricos de la antigüedad, percíbese en la universalidad de los séres, así como en todas las grandes obras del arte. Uno de los muchos inconvenientes de los quiméricos planes de la lengua universal, es cabalmente el prescindir de aquel elemento vital, sensible y popular del sonido, que tanto contribuye á las incesantes modificaciones del lenguaje humano. No, la parte musical del lenguaje no es cosa frívola, ni de escaso interés. El oido es uno de los trabajadores más asíduos en la construccion de esos magníficos monumentos que llamamos lenguas, y lo mismo contribuye y con la misma solicitud concurre á levantar los sólidos muros de la filosofía y la oratoria, que las soberbias columnatas de la Ilíada y la Divina comedia. El número oratorio y el verso, cosas al parecer tan frívolas,

vivirán mientras viva la palabra humana, porque primero se extinguiria acá en la tierra la luz de la inteligencia que el eco del corazon.

—Ea pues! vamos á lo que importa. Puesto que sabemos en qué consiste la armonía del lenguaje, resultado del ritmo de acento, del ritmo del tiempo y de la melodía; enséñame ahora las reglas que ha descubierto la Retórica.

—Ninguna.

—¿Esas tenemos? ¡Vaya un petardo!

—En ese punto la Retórica prudente solo puede dar un consejo.

—¿Cuál?

—¿Cuál? Educar el sentimiento y el oido.

—¿Pero cómo?

—Oyendo, oyendo, y oyendo.

—¡Toma! para eso maldita la falta que me hacia tantísimo solfeo.

—De nada sirve efectivamente, como no sirva para aprender á escuchar con atencion.

—No lo entiendo.

—Pues debias entenderlo, porque ya tratamos el otro dia muy extensamente de este punto. Recuerda lo que dijimos acerca de la verdadera pero limitada importancia de las reglas.

—Entónces nada hemos adelantado. ¿Qué me importa saber en qué consiste la armonía del lenguaje, si de semejante conocimiento no ha de resultar nada práctico?

— Si Dios te hubiese negado absolutamente el sentimiento artístico y el oido, tengo por seguro que ninguna ventaja práctica habias de sacar de ese conocimiento. Pero Dios ha sido con respeto á esas cosas muy pródigo. No contento con darnos todo lo necesario para el cumplimiento de nuestro destino, ha derramado profusamente todo lo que podia contribuir á nuestro agrado. Dudo que nazca ningun sér racional del todo incapacitado para sentir la belleza moral, luz que enamora á todo hombre que viene á este mundo. Ningun sér humano, como el pecado no se haya asentado muy de asiento en su corazon, deja de experimentar un vivísimo goce en presencia de la virtud, y de sufrir en presencia del vicio. A la accion honesta sigue inmediatamente el agradable testimonio de la conciencia, el rayo de celestial hermosura que penetra en la cárcel tenebrosa del alma: á la accion nefanda sigue inmediatamente el remordimiento, la punzante espina que ningun médico de la tierra puede extraer, la dolorosa herida que ningun médico de la tierra puede sanar, y que seria eternamente incurable, sin el prodigioso bálsamo de la Preciosísima Sangre. En cuanto á esa incomparable belleza moral, Dios no solamente nos ofrece á todos, sin excepcion singuna, el prototipo ideal que ilumina el entendimiento, sino que

tambien pone á nuestra disposicion el escoplo y el martillo que han de labrar la estátua; y con su paciencia, inmensamente mayor que el espacio que recorren los astros, coge suavemente nuestra mano y la empuja ó la detiene, y la adiestra y la guia, sin soltarla un solo instante, á pesar de nuestra indocilidad y resistencia, de nuestro orgullo, de nuestra abierta, obstinada y tenaz rebeldía.

—No nos subamos tanto, que se me va la cabeza. Creo que te has propuesto volverme loco, y á fé mia que no será, y tres más. Humana tu lenguaje, *ramplonízalo,* déjate de perifollos, y así nos entenderemos. ¿Qué estátua es esa, qué martillo ese con que me estás porreando y rompiéndome los cascos? Si no hablas más á la pata llana, vive Dios que he de dejarte en medio de las *Soledades* de Góngora.

—No, pues veo que tambien te gusta la alegoría, y que como yo, y como todos, tienes ojos para ver la alforja que cuelga sobre el pecho, pero no la que cuelga á la espalda.

—Es que esa *alferecía* ó enfermedad que has nombrado presumo que debe de ser muy contajiosa. Quien con lobos anda á ahullar se enseña.

La inocente cigüeña
Tuvo el fin desgraciado,
Que pueden prometerse
Los buenos que se juntan con los malos.

Sórbete ese huevo. ¿Creias que se me habian traspapelado las fabulitas?

—Confieso que te sobra razon.

El que tiene de vidrio su tejado
Esto logra de bueno
Con tirar las piedras al ajeno.

—Basta ya de tiroteo. ¿Qué estátua es esa de que me estabas hablando?

—Tu propia vida.

—¿Mi vida? Ahora lo entiendo ménos.

—Muy duro estás de mollera, como no sea trampa oratoria.

—La estátua que estamos labrando en este mundo es nuestra propia alma. ¿Me entiendes ahora?

—Ni por esas.

—¿No dice el refran que cada uno es hijo de sus obras?

—Y tiene razon. Como que es uno de los refranes más democráticos del mundo.

—Con nuestras obras vamos labrando la estátua hermosa ó fea que hemos de presentar á Dios, y Dios nos dará la retribucion merecida. El modelo que nos pone á la vista es su divino Hijo, muerto en cruz por salvarnos.

—La razon será la lámpara, ó candil.

—La fé.

—Dí más bien que la fé es la pantalla que

templa la demasiada claridad, como no sea el fuego fátuo que engaña los ojos.

—No volvamos á desbarrar. Toda luz viene de Dios: pero la luz de la fé es luz directa, y la de la razon luz refleja.

—¡Sopla! Eso si que es tomar el rábano por las hojas. ¿Y querrás decirme lo que te propusiste significar con aquello de que Dios guia la mano del artista?

—Que si Dios no nos tuviere de la mano, haríamos cosas muy desguitarradas, que el verdadero creador de todo lo bueno es él, que nuestros merecimientos son suyos, y que no exige de nosotros más que agradecimiento, amor, docilidad, humildad. No solamente guia nuestra mano, sino que cuando cegados por el orgullo ó por la ira descargamos el golpe que irremisiblemente haría pedazos la estátua, interpone su corazon, y en su corazon divino hundimos el escoplo.

—¡Corriente! por evitar camorra, quiero seguirte el humor. Pero de que todos nos gocemos en la contemplacion de esa que llamas belleza moral, de que al contrario experimentemos todos una repugnancia instintiva á la fealdad del vicio, de que resida en todos la capacidad de formar esa estátua hermosa ó fea, ó por decirlo mejor, de que todos en esta vida estemos condenados al trabajo forzado de for

marla, ¿intentas deducir acaso que de poeta, músico y loco todos tenemos un poco?

—Cabal. Eso precisamente, y te felicito por haber traido á cuenta una fórmula popular tan expresiva, verdadera y sencilla.

—Niego rotundamente la verdad del tal proverbio. ¿No me hablaste de los desatinos que dijo Kant de la música? Si la música no era para él más que un ruido incómodo que más de cuatro veces le hizo rabiar, ¿no queda plenamente demostrado que se puede ser muy hombre y muy filósofo, sin tener ni pizca de música?

—No tal, no lo prueba. Si Kant desde niño hubiese oido contínuamente buena música, sin haberse engolfado en las abstracciones que absorbieron toda su atencion, no te diré que hubiese llegado á ser ningun Palestrina; pero de fijo que la música no le habria causado entónces tanta molestia. Dios deposita en nuestro corazon los gérmenes que atesoran la vida; mas para que las plantas y las flores se desenvuelvan, requiérense *condiciones*. Sin espacio, sin calórico, sin humedad, sin luz, y sin mil otras zarandajas que la ciencia ignora, el gérmen, con toda la virtualidad que encierra, perece y se descompone. De la misma semilla, variadas las condiciones de localidad, clima y cultivo, puede nacer una planta raquítica, ó una pode-

rosa encina que extienda al cielo la pompa de sus ramas y desafíe los huracanes. A buen seguro que si Rafael hubiese sido ciego de nacimiento, no brillarian los resplandores de su fantasía en los muros de la catedral de Siena y del Vaticano.

—¡Miren qué salida!

—Si en lugar de ser hijo de un pintor vulgar, que tuvo el buen acierto de enviarle desde niño á los talleres del Perugino, hubiese nacido, como Mozart, hijo de un maestro de capilla, ¿quién me asegura que Rafael no hubiese sido un gran músico? Y por más que Mozart hubiese recibido del cielo aquella organizacion maravillosa para la música, si en lugar de dormirse ya en la cuna al suave rumor de las armonías del clavicordio, hubiese visto la luz en una cabaña de los Alpes, sin resonar en su alma más acentos que los del trueno y la cascada, ¿habria tocado el piano y compuesto minuetes á los cuatro años de edad, improvisado á los siete, y producido á los diez y seis cuatro óperas, dos misas, un *Stabat*, trece sinfonías, veinte y cuatro sonatas, aparte de un sin número de trios, solos, marchas, fugas, himnos, motetes, cantatas, ofertorios, conciertos y piezas de todo género? admiraríamos hoy el *Don Juan*, y resonarian en los templos las graves notas de la tan celebrada *Misa de requiem?*

—Eso nadie lo pone en duda. Pero ¿cuántos y cuántos hijos de pintores y de músicos no han tocado pelota en pintura ni en música?

—No pretendo yo decir que cualquier mamacallos nacido en favorables condiciones pueda por arte de birli birloque transformarse en un Rafael ó un Mozart, ni admito, como algunos filósofos, que nazcamos todos los hombres con igual capacidad, ni tampoco debe tomarse al pie de la letra aquel famoso dicho de que el genio no es más que una prolongada paciencia; pero sí creo muy firmemente que la mayor parte de veces atribuimos á la naturaleza lo que principalmente es debido al arte, á la educacion, ó á las variadas circunstancias de la vida, y que lo que nos parece falta de disposicion ó de vocacion, muy frecuentemente no es más que falta de hábito ó de buena direccion. En resumidas cuentas, sostengo que muy pocos hombres ¿quién sabe si ninguno? nacen absolutamente incapacitados de experimentar el goce puro de la belleza natural y artística en todas sus diversas manifestaciones, y de distinguir poco ó mucho lo hermoso de lo feo. Mas para que la vista se eduque, es necesario mirar; para que se eduque el oido, es absolutamente indispensable oir. De otro modo las facultades artísticas yacen en el alma *en potencia*, pero sin manifestarse *en acto*: el gérmen

no llega á romper la capa de tierra que lo cubre, y muere sin ver el sol, é ignorado de los hombres. Por consiguiente, el único medio de educar el oido es oir mucho y bien: acostumbrarlo á lo bueno, familiarizarlo con lo verdaderamente bello. Esto es preferible á todas las teorías filosóficas. La regla práctica y el uso ocupan el segundo lugar, y la teoría abstracta el último. Ni la Retórica ni el Arte métrica sin el auxilio del ejemplo, y del contínuo ejemplo, conseguirian jamás enseñarte á distinguir la frase armoniosa de la cacofónica y áspera; pero muchísimo ménos podría conseguirlo la Estética. Acuérdome en este instante de cierto profundo conocedor de la filosofía de lo bello, á quien por los pasillos de un teatro me encontré muy cariacontecido por haberse anunciado que se cantaria el *Roberto* en vez del *Trovador* como rezaban los carteles. Díme por tu vida, ¿no es una de las mayores extravagancias de este siglo ver á un Proudon diciendo huecamente á los Overbeck y á los Rossini: «Por ahí teneis que andar»?

—Vuelvo á la mia. ¿Qué gano entónces con saber lo que es melodía, y ritmo y todo lo que hasta ahora nos ha entretenido?

—Nada, absolutamente nada, si no lees y relees principalmente á Fray Luis de Granada, Fray Luis de Leon, Cervantes Saavedra, etc.,

para acostumbrarte á la armonía de la prosa castellana. Quizá conseguirias muchísimo, si á la lectura de estos autores añadieses la de Ciceron, maestro de todos ellos en esta materia. En cuanto á la armonía del verso, no sueltes de la mano las poesías de Garcilaso, Leon, San Juan de la Cruz, Herrera, Rioja, Melendez, Ercilla, Acevedo, Hojeda, Balbuena, Lope y Calderon; y áun cuando se te haga un poco cuesta arriba el latin, y la versificacion latina sea tan diversa de la castellana, procura familiarizarte con Horacio y Virgilio. Yo te respondo de que tu oido se irá haciendo de dia en dia más exigente y quisquilloso, y de que los vocablos fluirán de tus labios y de tu corazon sin tropezar con la lengua ni los dientes. Para fijar la atencion en las bellezas eufónicas del lenguaje de estos autores, es muy probable que no sean del todo inútiles estas amistosas conversaciones.

—Pero ¿de veras la Retórica no puede dar ninguna regla?

—Ninguna dije, por no engañarte con esperanzas ilusorias, y por inculcar en tu ánimo la imperiosa necesidad de una escogida y frecuente lectura. Sin embargo, alguna observacion puede hacerse, no del todo inútil en la práctica.

La unidad en la variedad es una condicion

esencial de lo bello. De la acertada combinacion de la unidad con la variedad resulta la verdadera armonia, no solamente en la música, sino en todas las artes, y en la creacion toda. La variedad nace del número y diversidad de partes: la unidad supone una relacion íntima que las enlace y compenetre.

Por lo tanto, para la armonía del lenguaje, son indispensables la unidad y la variedad en la melodía, en el ritmo de tiempo, y en el ritmo de acento.

Empecemos por la melodía. Dependiendo, como dijimos, de la calidad de los sonidos, todo el secreto de la melodía del lenguaje estriba en combinar bien las letras. Si en una frase de veinte letras todas fueren diferentes, no cabria más variedad en la melodía; si al contrario se repitiese veinte veces la misma letra, no cabria más unidad, ó mejor, más monotonía.

¿Qué frase te gusta más, *Rojo despojo de la frente ardiente*, ó *Presto despojo de la llama ardiente?*

—La última.

—¿Conoces de qué depende la diferencia? Del ritmo ó de la melodía?

—Paréceme que las dos frases solo se diferencian en la melodía, puesto que el órden de los acentos y tiempos es en ambas idéntico.

—Nota que lo que te molesta en la primera frase es la repeticion de las terminaciones *ojo* y *ente*. Si dijese, *en la frente ardiente* te disonaria más, y más todavía, *en el diente ardiente*. Este vicio que nace de la inepta repeticion de unas mismas terminaciones, se designa con el nombre de *sonsonete*. *Cojo despojo* causa peor efecto que *rojo despojo*, porque el sonido de la *r* introduce en esta segunda combinacion de letras un poco más de variedad.

—De modo que la segunda frase *Presto despojo de la llama ardiente*, es más melodiosa que la primera, por su mayor variedad?

—Justamente. Por la misma razon nos ofende la inepta y muy frecuente repeticion de una sola letra ó, lo que es peor, de un vocablo. En esta frase *Mamerto miente mucho* parece que la *m* se pega á los labios. En esta otra *Loco como el solo* es enfadosa la repeticion de la *o*. Pero cuanto más desapacible ó áspero fuere el sonido, como el de la *u*, la más oscura de las vocales, ó el de las consonantes *s*, *ll*, *ñ*, *j*, *q*, *x*, *ch*, tanto más ingratas serian las expresiones ó frases, v. gr. *Hubo mucho buho*,—*Hermosa Susana no seas sosa*,—*Extiéndense las llamas por la llanura llena de mieses*,—*Niño, añáscalo todo*,—*Al pegajoso del jorobado le dí un julepe*,—*¡Qué cuco pico! ¡caramba!*—*Por razon del sexo pudo eximirse del exámen extra-*

ordinario, — *Chasqueado el muchacho emberrinchóse y revolcóse en el charco dándonos á todos un chasco muy pesado.*

—Pero ¿es posible que nadie caiga en semejantes deslices? Harto se echa de ver que para ponerme esos ejemplos has tenido que ir rebuscando los vocablos.

—Es que para molestar con el sonsonete tampoco se necesita repetir con tanta insistencia los sonidos. Pero el oido me está advirtiendo que semejantes caidas no son tan difíciles como te parece. Ahora mismo acabo de juntar los vocablos *tampoco necesita, repetir, tanta*, *insistencia*. No los he buscado: se me han escapado de los labios, y aunque al instante se apercibió el oido, ya no era posible recogerlos.

El oido se complace, como veremos, en la semejanza de los sonidos. Así como el entendimiento está dotado de una fuerza instintiva que lo impulsa á agrupar las ideas análogas, y de aquí la ley de asociacion, fundamento de casi todas nuestras operaciones intelectuales; asimismo el oido tiende á buscar lo idéntico en medio de lo diverso, de tal manera, que bien podemos asegurar que existe para los sonidos la misma ley de asociacion que para las ideas. No sé que fuerza oculta nos arrastra á acumular no solamente los mismos sonidos elementales ó letras, sino tambien las mismas sílabas,

las mismas terminaciones, las mismas voces, y hasta las mismas frases. Escribe á vuela pluma cuatro ó cinco páginas, y al corregir lo escrito, además de tener que tildar muchos sonsonetes, hiatos y cacofonías, de fijo has de verte obligado á borrar vocablos frecuentemente repetidos. Pruébalo.

— No necesito probarlo. Es una verdad como un templo.

— Difícilmente se escapa nadie de incurrir en ese defecto que tan poco comun te parecia. Hasta los mismos escritores que más se distinguen por un oido finísimo, y por el mucho cuidado en limar la frase, padecen en este punto graves descuidos. Por otra parte es imposible evitarlos del todo, porque siempre hay que atender más á la idea que á los vocablos, y muchas veces debemos prescindir de la armonía para no faltar á otras cualidades de la elocucion tanto ó más importantes.

Apénas ninguno consigue librarse de manifestar una predileccion decidida por algunos vocablos que siempre le salen al paso, como las muletillas de la conversacion. Hasta en los oradores más notables se descubre al momento la aficion á ciertas cadencias como la de *esse videatur*, con que se tropieza en los discursos del célebre maestro de la elocuencia romana. Herrera se manifiesta bastante aficionado al voca-

blo *ímpio* y á los consonantes *guerra* y *tierra*, *fuerte* y *muerte*, etc ; á Fray Luis de Leon se conoce que le habian caido en gracia el verbo *menear* y el sustantivo *meneo;* y tanto el mismo Maestro Leon como el Maestro Granada ensanchaban y suavizaban muy á menudo la frase con la terminacion en *ísimo* de los superlativos, con las terminaciones en *mente* de los adverbios ó de algunos sustantivos en *umbre*. Y á veces la aficion á ciertos vocablos es tan general que su uso ó abuso se convierte en caprichosa moda, con todas las incongruencias artísticas que la moda trae consigo. Hoy en dia más de un escritor podria citarte, que se pone muy hueco embutiendo en la frase el numeroso vocablo *grandemente*, ó que con decir *peregrino* en vez de *hermoso*, *ganoso* en lugar de *codicioso* ó *deseoso*, cree haber puesto una pica en Flandes y llegado al non plus ultra de la eufonía y pureza de la diccion. En los poetas sobre todo es en quienes más se nota la preferencia en el uso de ciertos sonidos, especialmente en la rima.

—Hablaste de *hiato* y *cacofonía* sin definirme estos vocablos.

—No hacian falta semejantes menudencias, habiendo ya sentado el principio de que la melodía exige variedad.

Con la palabra *hiatus*, que en sentido recto significa *abertura*, designaban los retóricos lati-

nos el mal sonido que resulta del vicioso encuentro de vocales. Ciceron pone este ejemplo: *Baccæ æneæ amœnisimæ impendebant.* Con razon advierte Capmany que empalaga más este vicio cuando son las vocales A ú O las que se juntan, porque su pronunciacion, por la semejanza que tiene con el bostezo, causa una fea abertura de boca. «Estas expresiones, *La ánima*,—*La alma*,—*Lo honesto*,—*Acometió osado*, causan peor efecto que las siguientes: *Tú hubiste*,—*Su humor*,—*De ellos*,—*Fué hermosa*,—*Dí, hijo*,—*Furor y Ira*, por lo mismo que los sonidos U, E, I, no son tan llenos y sonoros como los de la A y la O». En este ejemplo de Fray Luis de Leon notarás con qué acierto se emplea el artículo masculino en lugar del femenino, por evitar el hiato que resultaria diciendo *la amistad:* «Cierto es que son dos cosas las que entre todas tienen para persuadir, eficacia: *el amistad*, y la razon». En los ejemplos que cita Campmany, *Oia á ambos*,—*Venia á Asia*,—*Leyó ó oyó otros informes*, se comete doble hiato, y realmente parece que dichas expresiones se pronuncian como bostezando.

La *cacofonía* nace del escabroso encuentro de consonantes rechinantes y ásperas y que, segun Quintiliano, parece que riñen, v. gr., *Error remoto*,—*Atroz zozobra*,—*Reloj jaspeado.* En resumidas cuentas, la repeticion inepta de

los mismos sonidos es enfadosa, por faltarse á la variedad.

—¿Por qué dices *inepta?*

—Porque todas esas repeticiones de sonidos que acabamos de enumerar pueden convertirse en bellezas, si un escritor hábil las combina con acierto, empleándolas no como efecto de la casualidad y del desórden, sino como la manifestacion de la unidad, y por consiguiente del órden.

—¡Átame esos cabos!

—Es muy fácil atarlos. Los ejemplos harán buenas mis palabras.

Viste el mal efecto que producia la repeticion frecuente de una misma letra: sin embargo, la repeticion de la A comunica á los siguientes versos de Virgilio una extraordinaria dulzura.

Mollia luteola pingit vaccinia caltha.

Vel mixta rubent ubi lilia multa
Alba rosa, tales virgo dabat ore colores.

Y lo propio sucede en estos de Rioja:

¡Cuán callada que pasa las montañas
El agua respirando mansamente!

Ó en estos de Garcilaso:

Con la pasada voz retumba y suena.
La blanda Filomena...

Al rumor que sonaba
Del agua que pasaba...

En los siguientes de Virgilio predomina muy acertadamente el sonido de la o, que parece ahueca la frase.

Vox quoque per lucos volgo exaudita silentes...

Hic vasto rex Æolus antro
Luctantes ventos tempestatesque sonoras

Tambien en estos de Garcilaso:

Y suspirando en el postrero acento...
Lo que cantó tras esto Nemeroso...
Con diferente voz se condolecen...
Como al partir del sol la sombra crece...
Busquemos otros montes y otros rios.

Peor efecto vimos que producia la repeticion de las consonantes que la de las vocales. Sin embargo, de la repeticion de ciertas consonantes, especialmente las más suaves, nace una especie de ornato conocido en retórica con el nombre de *aliteracion*, que es una de las más hermosos figuras de palabra, propia de todo género de escritos. Garcilaso en este verso,

Y de mí mismo yo me corro agora,

repite con toda intencion la M, teniendo presente quizás el modelo que le ofrecia Virgilio en aquel otro verso tan conocido que dice así:

Nec me meminisse pigebat Elisæ.

Produce tambien muy agradable sonido la

repeticion de la M en todos los versos del siguiente villancico:

No me duele aunque es mortal,
Mi dolor,
Cuanto vuestro desamor.

Mayor mal del que padezco
Merezco yo padecer.
Y no puedo merecer
Mayor bien del que merezco.
El bien de parte del mal
Del amor;
El mal por quien da dolor.

La aliteracion de la L comunica todavía más suavidad y dulzura á la frase.

Virgilio la usa tambien con frecuencia y sumo acierto, como en este hermoso ejemplo:

Quæque lacus late liquidos.

Úsala asimismo Cervantes en una deliciosa descripcion del capítulo LXI, libro 8.º de la Segunda Parte del *Quijote:* «En esto llegaron corriendo con grita, lilies y algazara los de las libreas». Y la dulcísima Santa Teresa de Jesús dice con inimitable gracia en el *Camino de la perfeccion*: «Está el alma como un niño que «áun mama, cuando está á los pechos de su «madre, y ella sin que él paladee, échale la «leche en la boca por regalarle».

No era posible que le cayese en saco roto á Góngora, quien tanto partido sabia sacar de las

más insignificantes bagatelas del lenguaje, como te lo demostrarán estos versos de uno de sus romances:

Picóla cual gorrion,
Cacareóla cual gallo,
Arrullóla cual paloma
Hizo la rueda cual pavo.

—¿Y no se comete esta figura más que con las dos letras citadas?

—Con todas, hasta con las más rudas; en cuya circunstancia, léjos de suavizar la expresion, la endurece, ó hace rechinante. Pero muchas veces conviene que así sea, ya para imitar la negligencia de la locucion vulgar, ya por razon de la armonía expresiva de que más adelante trataremos. Mateo Aleman en el Guzman de Alfarache dice con intencionado descuido: «No, no, eso no, que nos tiene más de costa». Ni disuena en una cancion vulgar,

Que digan las gentes,
No se me da nada;
Que quiero á quien me quiere,
Y amo, y soy amada.

Este verso de Virgilio,

Verbera: tum stridor ferri, tractæque catenæ,

da porrazos. Sin embargo, colocado en su lugar oportuno es excelente. Exige esta dureza la armonía imitativa.

En los siguientes de Ennio,

Salmacida spolia sine sanguine et sudore,
O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti,

la aliteracion de la s en el primero, y la de la T en el segundo no son efecto de la casualidad ni del descuido, sino de un sistema de versificacion que se encuentra en los orígenes de varias literaturas, y reproducido muchas veces en épocas de mal gusto. Ciceron cita el segundo de estos versos como ejemplo del vicio llamado cacofonía. Cita además el siguiente, en que se repite la Q.

Quidquam quisquam cuiquam, quod convenient negat.

Garcilaso de la Vega, no por sistema, sino por manifiesto descuido dice tambien:

No es bien que tú te hagas tan esquivo.
En esto estoy y estaré siempre puesto.

No será tan difícil como te parecia el dar tropezones como estos, cuando ni el dulcísimo Garcilaso sale siempre bien librado. Pero en cambio, oye con que gusto emplea la aliteracion de la LL, sonido que nada tiene de flúido, en estos versos en que no cabe mejora.

La claridad contempla. el ruido siente:
Mas cuando llega ya para bebella,
Gran espacio se halla léjos della.

No ménos acertado uso hace Góngora de la aliteracion de la Ñ en el famoso romance de los rocines murmuradores.

> Porque el galan de la moza
> Sé que está determinado
> De darle la cruz en leño,
> Que el Consejo le da en paño.

Y para que veas como en los escritos jocosos el mismo exceso del abuso puede convertirse en gracia, voy á leerte una picante descripcion del Guzman de Alfarache en que nos da el autor con la F en las narices, por no decir en las orejas. Dice asi: «Dos maneras hay de necesidad: una desvergonzada, que se convida, viene «sin ser llamada; otra, que siendo convidada, «viene llamada y rogada. La que se convida, «líbrenos Dios della; esa es de quien trato. «Huésped forzoso en casa pobre, que con aquella fuerza trae mil efes en su compañía: es «fuste en quien se arman todos los males, fa«bricadora de todas traiciones, fuerte de sufrir «y de ser corregida, farol á quien siguen todos «los engaños, fiesta de muchachos, folla de ne«cios, falsa ridiculosa, fúnebre tragedia de hon«ras y virtudes; es fiera, fea, fantástica, furiosa, «fastidiosa, floja, fácil, flaca, falsa, que solo le «faltaba ser francisca; por maravilla de fruto «que infamia no sea».

—A ese Guzman ó diablo conozco que, como

al hijo de mi madre, debia de gustarle el pescado frío, fresco, frito y franco. ¡Si será tártarabuelo del ministro de las siete pes ó del pensionado peluquero Pedro Pablo Pelaez!

—Lo que demuestra la inclinacion del oido á la aliteracion, es que, además de manifestarse el gusto por esta figura en la versificacion primitiva de varias y diversas lenguas, aparece con frecuencia en los dichos vulgares, en muchos refranes y en muchos vocablos de los más usuales y eufónicos.

En castellano tenemos los siguientes, sin contar con el gran número de derivados suyos que fácilmente te ocurrirán.

Babeo	berberisco	breve
babia	berbí	briba
babieca	berbiquí	buba
babilonia	bíbaro	bulbo
babear	biblia	burbuja
baivel	*bienvenida*	
balbucir	bilbaino	Vaiven
bambalear	bilbilitano	valva
bambarria	*bívalvo*	válvula
bamboche	blavo	verbena
bamboleo	bobo	verberar
bambolla	bomba	verbo
barba	bombarda	víbora
barbacana	bombasí	vibrar
barbaja	bombo	viburno
bárbaro	bombollar	vivaque
barbecho	borbotar	vivir
barbillera	brabante	volver
barbotar	bravo	volvo
barbullar	brebaje	vulva
beber	breva	

Cacao
cacofonía
cacúmen
calca
calcar
calcáreo
calcátrife
calco
calcorros
cálculo
cancamúrria
cancamusa
cáncana
cancanilla
cáncano
cancro
carcaj
carcajada
carcamal
carcasa
carcavar
carcomer
carquexia
casca
cascabel
cascada
cascajo
cascar
cáscara
cascaruleta
casco
cascote
cloquear
cloaca
coca
coco
cocle
cóncavo
concluir
concordar
concretar
concomio
concubina
concuñado
concurrir
conquistar
coqueta
coquina
corcova
coscoja
coscorron
cosquillas
craquelenque
cuca
cucaña
cucaracha
cucarro
cuclillo
cuca
cuenca
cuenco
cuesco
cuquillero
cuscurro

Quienquier
quinquefollo
quinquenio
quinquillero
quisquilla

Chánchararras
chicha
chicharra
chichisvear
chichon
chochaperdiz
chochear
chuchería
chuchero
chucho
chuchumeco

Dádiva
dado
dedicar
dedo
deducir
desde
desdecir
desden
desdentar
desdicha
desdinerar
desdoblar
desdoro
diadema
duda

Fanfarria
fanfurriña
farfalá
farfalloso
farfanton
fárfara
farfulla
fósforo

Galga
galgo
gargajo
garganta
gárgara
garguero
gárgol
guacamayo

Jenjibre
jijallo
jijona
jinjo
jorgina

Lelilí
lelo
lila

lilaila
lula

Mamar
mameluco
mamey
mamola
mamotreto
marmita
mármol
marmota
mazmorra
memo
memoria
mermar
mermelada
mimo
mismo
momento
momia
mormullo
muermo
murmurar

Nenúfar
nona
nonada
nonato

Pámpano
pampirolada
pamplina
palpar
palpitar
palpo
papar
papel
papelina
papero
papion
papirote
papo
pápula
párpado
parpalla
paspié
paupérrimo
pepino
pepion
pepita
pepon
perpendicular
perpetrar
perpétuo
perpiaño
perplejo
perpunte
perspicacia
pespunte
pezpalo
pezpita
pímpido
pimpin
pimpinela
pimpollo
pipa
pipian
pipiar
pipo
piporro
pizpireta
pizpirigaña
pizpita
pompa
popa
popar
popular
populeon
pospelo
pospierna
posponer
posparto
preparar
preponderar
preponer
prepóstero
prepotencia
prepucio
propagar
propao
propasar
propender
propicio
propina
propincuo
propio
própolos
proponer
proporcion
proposicion
propugnar
propulsa
prospecto
próspero
pulpa
púlpito
pulpo
pupa
pupila
pupilo
pupitre
púrpura

Salsa
sensacion
sensato
sensible
sensorio
sensual
sesen
sesenta
sesion
seso
sieso
sinsabor
sisa

sisimbrio
sonsaca
sonsonete
sosa
sosaño
sosegar
sosería
subsanar
subsidio
subseguirse
subsistir
subsolano
suso
susodicho

Táctica
tacto
taita
tanto
tarta
tártago
tartajear
tartalear
tartamudear
tartana
tártaro
tastara
tastar
tasto
tatas
tate
tato
tautología
teatro
tentar
tente *bonete*
tente *mozo*
tertil
tertulia
testa
testar
testículo
testigo
testuz
teta
tetrá*edro*
tetra*cordio*
tetro
tétrico
teutónico
texto
textura
tienta
tiento
tiesta
tiesto
tinta
tinte
tintirintin
titan
títere
tito
titubear
título
tontillo
tonto
torta
tortera
tórtola
tortozon
tortuga
tortura
tostar
total
tracto
traste
trastejar
trasterminar
trastienda
trasto
trastornar
trastrabarse
trastocar
trastumbar
tratar
treinta
treta
triptongo
triste
tris tras
triturar
trotar
tuerto
tuétano
tute
tutear
tutor

Yeyuno

Zacear
zarzatona
zarza
zarzagan
zarzahan
zarzo
zarzuela
zazoso
zénzalo
zis zas
zizaña
zonzo
zorzal
zorzaleña
zozobrar
zuiza
zuizon
zurcir
zuzo
zuzon

Cecar
cecial
cecina
cencerro
cencido

cercen	cierzo	cizalla
cerceta	cincel	
cicercha	circense	

En muchos otros vocablos muy eufónicos se repite toda la sílaba, contribuyendo el sonsonete á darles cierta gracia; por ejemplo:

Baba	momo	pipí
bobo	nana	pitpit
caca	nene	rorro
coco	nono	runrún
chacha	ñoño	soso
fofo	papa	tití
mama	papá	tortor
mamá	parpar	pian pian
		tras tras

cacarear	papafigo	sesear
cacahuete	papagayo	susurrar
cacao	papalina	tártarabuelo
cerear	páparo	titilar
cocodrilo	paparrasolla	titímalo
cuculla	paparrucha	titiritaina
cucurucho	papasal	totovía
cháchara	pipirigallo	yuyuba
mamacallos	pipirijaina	bululó
mamarracho	pipiripao	triquitraque
papagote	pipiritaña	lililí
papada	popote	bulle bulle

Bastarian estos vocablos para convencerte de que la repeticion de una letra, orígen de un vicio tan enfadoso como el sonsonete, puede convertirse en un elemento melódico; pero voy á darte pruebas todavía más evidentes. Donde fatiga más aquel vicio, por lo mismo que hiere con más fuerza el oido, es al fin de la diccion. Pues bien: los buenos escritores buscan muchas

veces apropósito la semejanza de las terminaciones, y hasta de los vocablos, y lo mismo hace el vulgo, como lo prueba el refran *Tienda y atienda quien tiene tienda.* De aquí nacen otras figuras retóricas de diccion, condecoradas por Hermosilla con el nombre de elegancias, por lo mucho que contribuyen al ornato de la cláusula. Tales son la *asonancia*, la *similicadencia*, la *derivacion,* la *polipote*, y la *paronomasia.*

—¡Qué nombres tan cucos! Ahora si que me creo transportado á aquellos felices tiempos en que nos desayunábamos con metáforas y merendábamos alegorías. No vendrá mal un repaso en forma.

—La *asonancia* consiste en agrupar vocablos con terminaciones iguales ó semejantes. Dice Perez de Guzman en sus *Generaciones* y *semblanzas*: «E faciéndose principales guiadores, «el camino desta vida yerran, y el de la otra «cierran». Cervantes pone en boca de un gitano las siguientes palabras: «Y finalmente, tenemos «muchas habilidades que felice fin nos prome«ten; porque en la cárcel cantamos, en el potro «callamos, de dia trabajamos, de noche hurta«mos, ó por mejor decir, avisamos que nadie «viva descuidado de mirar donde pone su ha«cienda». Quevedo empleó esta figura con mucha oportunidad y malicia en el siguiente pasaje de uno de sus romances:

Si hablo á alguna mujer
Y le digo mil ternezas,
O me pide ó me despide
Que en mí es una cosa mesma.

Fray Luis de Granada no repara en valerse de esta forma de expresion en escritos graves y en los pasajes en que más se eleva el tono. En el siguiente ejemplo, tomado del *Símbolo de la Fé*, podrás ver cuánta energía comunica á la frase la asonancia: «Estos (los Apóstoles) pues «asolaron los templos de los ídolos, derribaron «sus altares, quemaron y despedazaron y arras«traron sus ídolos, y derribaron de su trono al «príncipe de este mundo, que en todo él era «adorado». El mismo autor cuenta que un Santo, al ver que el sol se oscurecia por estar padeciendo Nuestro Señor Jesucristo, exclamó: «O «el Dios de la natura padesce, ó toda la má«quina del mundo peresce».

—Eso ya me huele á juego de vocablo.

—Muy fácil es, no empleando con mucho tino esta figura, que se caiga en la afectacion.

Quizás de todos los autores castellanos de nota, quien más usa y abusa deplorablemente de ella es Fray Antonio de Guevara. En la siguiente exclamacion, que se lee en el *Reloj de Príncipes*, te parecerá muy natural y enérgica.

«¡O cuántos jueces hay en este mundo, los «cuales así se precian y cuentan los que han «azotado, desorejado, degollado, ahorcado, des-

«cuartizado y muerto, como otros se preciáran «de los cautivos que hubiesen rescatado, ó de «las huérfanas que hubiesen casado!»

Mas en otro pasaje me parece ya juego de manos: «En el corazon del cortesano que es «verdaderamente cristiano y no mundano, muy «gran competencia traen entre sí el favor del «medrar y el fervor de se salvar: porque en las «cortes de los príncipes, á do los hombres pue«den valer, y áun á do se suelen perder, lo que «pasa en este caso es, que cuando crece el fa«vor, luego afloja el fervor..... Por manera, que «la adversidad los torna cristianos, y la prospe«ridad cortesanos».

La *similicadencia* consiste en agrupar diferentes verbos en un mismo tiempo, número y persona, ó diferentes nombres puestos en el mismo caso y número. Como en castellano no tenemos declinacion, es claro que esta figura no puede emplearse con la variedad con que se emplea en las lenguas griega y latina: solo tiene aplicacion al verbo. Cuando los verbos pertenecen á la misma conjugacion, como que resultan iguales las terminaciones, se confunde entónces con la asonancia. En este ejemplo del Guzman de Alfarache, se presentan unidas ambas figuras: «Todos juzgaban y juraban, todos robaban «y sisaban: hice lo que los otros». Pero en el que sigue del Bachiller Alfonso de la Torre, no

todas las terminaciones de los infinitivos consuenan: «Busca lo que puedas fallar: deprende «lo que puedes saber: comienza lo que puedes «acabar: sube donde non sea peligroso el estar ó «el descender: entra donde puedes salir». Nuestros poetas, sobre todo los dramáticos, emplean con mucha frecuencia la similicadencia de la manera con que se presenta en estos versos de la *Vida es sueño:*

Con asombro de mirarte,
Con admiracion de oirte,
Ni sé que pueda decirte,
Ni que pueda preguntarte.

—¿Y Fray Antonio de Guevara se la dejó en el tintero?

—¡Bobería! Oye, oye con que garbo la vuelve y revuelve: «Cuando al mundo veía bravo, servíale; cuando en él me veía triste, regalábame. «Cuando yo le veia próspero, pedíale, cuando «él me veía alegre, engañábame. Cuando yo deseaba una cosa, ayudábamela á alcanzar; después al mejor tiempo que la gozaba, tornábamela á quitar. Cuando me veía descontento, «visitábame; cuando me veía contento, olvidábame. Cuando me veía abatido, dábame la «mano para subir; y cuando me veía alto, echábame un traspié para caer».

—¡Cómo sudaria la gota gorda el buen Padre despues de una retahila como esa!

—No lo creas. Se halla como en su casa. Por lo demás, no vayas á figurarte que sea Guevara ningun zarramplin; pocos le aventajan en profundidad é ingenio.

La *polipote* es el reverso de la similicadencia. Consiste en repetir un nombre variando el género, caso ó número, ó un verbo variando los tiempos; de modo que la igualdad de los sonidos está en las sílabas iniciales y la diversidad en las terminaciones. Antonio Perez la emplea con mucha naturalidad en el siguiente pasaje: «¿Qué pensais que quiero decir de feria á féria? «En el cielo y en la tierra: que tales agravios, «tales tormentos, en pellejos *niños*, en almas «*niñas,* acá y allá han de ver la satisfaccion». Valera decia del Cardenal Cisneros que «era «el *todo en todo,* en *toda* España».

Hé aquí otro ejemplo de D. Diego Hurtado de Mendoza: «Por estos términos comenzó á ser «malquisto del comun; y de allí á pegarse la «mala voluntad en los principales, aborrecerse «él de *todos* y de *todo,* y *todos* de él». No me parece ya tan natural en este de Fray Luis de Granada: «Fueron sentenciados, no sólo una «legion, sino diez mil soldados juntos á que «*padesciesen* el mismo linaje de muerte que *pa*«*desció* el Señor por quien *padescian*». Pero muchísimo en el siguiente de Sta. Teresa de Jesús, en que parece efecto más bien que del arte, de

una encantadora negligencia: «Verdaderas son «sus palabras (las de Dios): no pueden *faltar:* «ántes *faltarán* los cielos y la tierra. No le *fal-«temos* nosotras; que no hayais miedo de que «*falte.* Y si alguna vez os *faltare,* será para ma-«yor bien, como *faltaban* las vidas á los Santos «cuando los mataban por el Señor, y era para «aumentarles la gloria por el martirio».

Juan de Mena dice en su *Marte:*

Huyendo no *huye* la muerte el cobarde;

Y Ercilla en el canto 6.º de la Araucana:

Pecho con pecho vienen á juntarse,
Lanza con lanza, espada con espada.

En el siguiente ejemplo del citado Mendoza asoma ya alguna afectacion, sin que nada obste á su mucha energía:

Cuidados que me traeis
Convencido al retortero,
Acabad; que *acabar* quiero,
Porque vos os *acabeis.*

Y del mismo defecto adolece el siguiente, por otra parte ingeniosísimo:

Despues que mal me *quisistes,*
Nunca más me *quise* bien
Por no *querer* bien á quien
Vos, señora, aborrecistes.

Nuestros dramaturgos emplearon frecuente-

mente esta figura en la forma con que se presenta en los siguientes versos de Tirso de Molina :

—¡O cuerpo flaco! Hermano, *escuche*.
—*Escucho*.
—*Vamos*.
— *Vaya* Dios conmigo.

Muéstrase tambien muy aficionada á ella la musa popular, como lo prueban los siguientes refranes: «*A cartas*, *cartas; á palabras, palabras*»; — «*Carne*, *carne* corta y peces agua fria? —No *sirvas* á quien *sirvió*, ni *pídas* á quien *debió*»;—«Fia y *deberás*; y *debiendo* pagarás lo que no *deberias* si no fiaras»;—«Quien á mí *escarnece*, sus hechos no *ve*; que si sus hechos *viera*, á mí no *escarneciera*»; y los ejemplos que siguen, y mil otros que podria aducir, tomados del Romancero.

Errado lleva el camino
Errada lleva la via.

A todos juntos les dice
De *palabra* estas *palabras*.

De quien de tí no se fiare
No le *engañes*, que te *engañas*.

Aquel que en Abarca, solo,
Venció todo un campo armado,
Y nunca siendo *vencido*,
Venció las hadas y el hado.

Que tiene muchos *amigos*,
Porque es *amigo* de todos.

Acabóse vuestro bien
Y vuestros males no *acaban*;

Que el mal suele *acabar* honras
Que acaban la vida y fama.

Dile que *lloro*, y no *llora;*
Que le *adoro*, y que él *adora*
A la causa de mis celos.

Unos ojazos *rasgados*
Que los corazones *rasgan.*

Que *quiero* que no me *quiera.*

En el siguiente fragmento de uno de los más hermosos y antiguos romances produce un efecto admirable.

¿ Cuyo es aquel caballo
Que allá bajo relinchó?
—Señor, era de mi padre,
Y enviólo para vos.
—¿*Cuyas* son aquellas armas
Que están en el corredor?
—Señor, eran de mi hermano
Y hoy vos las envió.
¿*Cuya* es aquella lanza
Que desde aquí la veo yo?
—Tomadla, conde, tomadla,
Matadme con ella vos,
Que aquesta muerte, buen conde,
Bien os la merezco yo.

Para que veas hasta que punto puede extraviar la aficion á estas combinaciones de palabras, voy á ponerte un ejemplo latino de no sé que autor, y otro castellano de Pedro de Cartagena. El epígrama ó acertijo latino habla de Nuestro Señor Jesucristo.

Mors mortis morti nisi mortem morte dedisset,
Cœlorum nobis janua clausa foret.

—¡Qué barbaridad!

—Pues no le va en zaga el castellano.

Sin fuerza que fuerza mi fuerza por fuerza,
Me fuerza que fuerce, mi mal no diciendo;
Dolor no consiente que calle, me esfuerza;
Que mal callaré mis males sufriendo.

—¡Vírgen del tremedal! Si lo pilla el buen Quijano, se vuelve loco de contento.

—En efecto: puede apostárselas con «la razon de la sinrazon».

En cuanto al efecto musical, mucho se parece á esta figura la *derivacion* que consiste en agrupar vocablos que procedan de una misma voz primitiva, v. g.

Caminan dias y noches
Con *camino* apresurado.
Que la jactancia es *borron*
Que *borra* fechos muy claros.

Porque dijo: «Arias Gonzalo,
Más vale ser tu *vencido*
Que ser *vencedor* de un campo.

Que aunque me ha *obligado* mucho
Ese rostro angelical,
Las maldades de tu pecho
Desobligado me han.

—Disfrazado vengo á veros
Por más disimulacion.
—Bien estais *desconocido*,
Pero mal *conocedor*.

Segun esto quiero agora
Que le sirvan de respuesta
A su Cupido *vendado*
Estos renglones sin *venda*.

Y me dió una virotada
Que me abrió todo un costado,
Metiéndome una *fregona*
Que acaso estaba *fregando*.

La *paranomasia*, prescinde de la forma gramatical, y, como la aliteracion y la asonancia, atiende exclusivamente á la semejanza del sonido. Agrupa palabras que solo se diferencian en alguna letra, v. g.

Compañía de *dos*, compañía de *Dios*.
A la mujer *casta* Dios le *basta*.
Esperé *romerías* y fueron *ramerías*.
El Abad de lo que *canta yanta*.
Su *alma* en su *palma*.
Dios me dé marido *rico*, siquiera sea *borrico*.

Otras veces, sin añadir ni quitar ninguna letra, no se hace más que invertir el órden de las sílabas, v. g.

Tahur, tahur, el nombre dice *hurta*.
Poco á poco hila la vieja el *copo*.

De todas las figuras que hemos mencionado esta es la que más suelen prodigar los escritores festivos, y produce tambien muy buen efecto en las sentencias y epígramas sérios, porque hace resaltar la semejanza ó contraste de las ideas, esculpiéndolas más hondamente en el ánimo. Ovidio no repara en emplearla hasta en la elegía; pero en todo escrito que requiera mucha espontaneidad, y en que deba predomi–

nar el sentimiento, difícilmente dejará de parecer afectada. Ciceron dice con mucha naturalidad: *Deligere oportet quem velis deligere.* Pero ya no me hace gracia que Fray Luis de Leon en una composicion tan hermosa como la oda á Santiago juegue del vocablo de esta manera:

De muertos queda *lleno* el monte y *llano.*

Ménos me gusta todavía este verso de Lope de Vega:

Lasso en España, y en Italia *Tasso.*

Y no es tampoco muy propia del personaje que habla, ni de la situacion, la paronomasia que se lee en un romance:

Llámante Velazquez *ruin*,
No te llamen *Ruiz* Velazquez.

Ni la siguiente de Calderon de la Barca:

Y *apénas* llega, cuando llega *á penas.*

Con bastante naturalidad la emplea Diego de San Pedro en una cancion amorosa:

Pues tal fruto como vos,
Serrana, lleva esta *tierra*,
Todo el bien está en la *sierra.*

Y tambien Cervantes en la *Galatea* :

Quien que se consuma
Con estas ansias que tomo,

Pues en ellas se ve en suma
Ser los cuidados de *plomo*
Y los placeres de *pluma*.

Pero donde viene muy rodada es en los sábios consejos que el famoso D. Quijote endilga á Sancho para el buen gobierno de la ínsula. «Si has de vestir seis pajes (dice), viste tres, y otros tres pobres, y así tendreis para el *cíelo* y para el *suelo*». Aquí al fin se trata de un asunto muy grave. De alguna mayor libertad goza el escritor cuando habla de burlas. Quevedo dice al padre Adan:

Costóos la mujer que os dieron
Una *costilla,* y acá
Todos los huesos nos cuestan.

Góngora, burlándose de la veleidad de una dama, se expresa de esta manera tan poco galante:

Dijo que acero sería
En esperar y sufrir;
Fué despues *cera*, y si *acero*,
Ella se tomó de orin.

Para concluir, voy á ponerte algunos ejemplos entresacados de varios romances festivos.

Durmiendo entre *juncia* y *juncos*
Orillas del Manzanares...

Y en esta *tienda* amor *tiende*
Las redes con que nos prende.

No quiero comprar favores
A *peso* de mi *pesar*.

Cierta dama cortesana
De las de arandela y toldo,

de las de buen talle y *pico*.
Y *pícara* sobre todo;
Picóla con sus saetas
Amor...

Presumo que tus *consejos*
Tienen mucho de *consejas*.

Para que entiendas los que siguen, tomados de un diálogo nocturno entre un galan y su dama, bueno será advertirte que la dama era un cántaro que estaba serenándose en un balcon.

—Quiero haciendo mil *extremos*
Que conozcais mi aficion.
—No teneis para que hacellos
Por quien nació en *extremoz*...
—Por vos vivo, vida mia,
Y vivo solo por vos.
—No me digais por vos *vivo*,
Por vos *bebo* que es mejor.
—Arde un volcan en mi pecho
Del fuego de mi pasion.
—Yo os apagaré el *volcan*
volcándome sobre vos.

Creo haberte convencido ya de la inclinacion del oido á esas semejanzas y combinaciones de sonidos, que es lo único que me propuse demostrarte. La misma facilidad con que se cae en el abuso, y el aplauso que el vulgo le tributa, son en mi concepto la mejor demostracion. Cerremos esta materia con un juguete en que tal vez se burla Góngora de un vicio en el cual pocos escritores le aventajan. Muy de chunga estaria el bueno de don Luis, al cargar de tan negra tinta este negruzco romance:

Por una negra señora
Un negro galan doliente
Negras lágrimas derrama
De un negro pecho que tiene.
Hablóle una negra noche,
Y tan negra, que parece
Que de su negra pasion
El negro luto le viene.
Lleva una negra guitarra,
Negras las cuerdas y verdes,
Negras tambien las clavijas
Por ser negro el que las tuerce.
—Negras pascuas me dé Dios
Si más negro no me tienen
Los negros amores tuyos
Que el negro color de allende.
Un negro favor te pido,
Si negros favores vendes,
Y si con favores negros
Un negro pagarse debe.—
La negra señora entónces
Enfadada del negrete,
Con estas negras razones
Al galan negro entristece:
—Vaya muy enhoranegra
El negro que tal pretende,
Pues para galanes negros
Se hicieron negros desdenes.—
El negro señor entónces,
No queriendo ennegrecerse
Más de lo negro, quitóse
El negro sombrero, y fuése.

—Y nosotros tenemos que hacer lo mismo, porque el cielo se ha puesto más negro que el romance, y para llegar á casa, por vida del negrísimo Pluto, que hemos de vernos negros, renegros, y archinegros.



DIÁLOGO X.

Concordancia de los sonidos.—Repeticion.—Equívoco.—Conversion.—La repeticion y conversion dan lugar á la *complexion.*—Reduplicacion y conduplicacion.—Concatenacion.—Epanadiplosis.—Retruécanos.



A las siete en punto se levanta la sesion. Tendréislo entendido.

—Es probable que ayer, al considerar el efecto que produce la acertada repeticion de los sonidos, te acordases involuntariamente del que produce la rima en el verso.

—Claro que sí; y te confieso que á no ser por los consonantes, no sabria distinguirlos de la prosa.

—No es la rima lo más importante de la versificacion, ni puede considerarse como elemento esencial; pero nada deslumbra tanto al vulgo ni tampoco recrea tanto el oido.

—Me declaro vulgo. ¿Por qué no es esencial?

—Porque hasta en las mismas lenguas que más necesitan de ella, es conocido y causa hermosísimo efecto el verso libre.

Por otra parte, cuanto más perfectas son la prosodia y la versificacion de una lengua, más se prescinde en la versificacion de la concordancia de los sonidos.

Las lenguas griega y latina no necesitaban para nada de la rima. En castellano el verso más artificioso, el que más importancia concede al ritmo de acento, en una palabra, el endecasílabo, es precisamente el único que puede andar con paso firme y seguro sin la muleta del asonante ó del consonante.

—Repito que más me gustan los versos con tales muletas que sin ellas.

—Eso mismo demuestra que una simple combinacion de sonidos, cosa que á primera vista parece juego de chiquillos tiene más importancia de lo que muchos piensan. No te cause por lo tanto extrañeza el ver como todo un Ciceron y todo un Fray Luis de Granada se entretienen en hablar de esas bagatelas de diccion, de esos pequeños juegos del vocablo, y como en viniendo á pelo los ingieren en sus escritos. En nuestros tiempos ponemos la mira mucho más alto: con los grandes descubrimientos de la estética conocemos mejor que Ciceron y que Fray Luis

de Granada las fundamentales condiciones de una obra artística, vamos más al fondo de las cosas, sabemos al dedillo el por qué de todo, poseemos la llave encantada, la idea madre (ó madrastra) de la ciencia: lo único que no sabemos, ni de mucho, es escribir como escribian Ciceron y Fray Luis de Granada.

—¿Y qué quieres decir con esto?

—Quiero decir, que esas frioleras retóricas no impiden escribir bien; así como las profundas investigaciones de la estética tampoco impiden escribir mal: que una cosa es la teoría, y otra la práctica; y punto redondo.

Todavía tenemos que estudiar otros efectos que nacen de la combinacion de sonidos. Además de las combinaciones de vocablos semejantes, fórmanse otras muchas, repitiendo vocablos íntegros: de lo cual nacen otra porcion de figuras, elegancias, ó medios de expresion importantísimos.

—Veamos.

—En ellos toma tanta parte la inteligencia, como la toman el sentimiento y el oido.

Las figuras de que vamos á tratar ahora, con más razon que las anteriores, son á la vez resultado de la asociacion de ideas y de la asociacion de sonidos: giros del pensamiento, al propio tiempo que efectos melódicos y rítmicos.

Como efectos melódicos vamos á considerar los ahora. Bajo este concepto, producen un efecto semejante al de la rima. Los consonantes y asonantes, á manera de piedras preciosas engarzadas en los ángulos donde concurren las líneas rectas é iguales del verso, ordenadamente colocados, excepto en el metro llamado silva, hacen más perceptibles el ritmo de acento y tiempo, y la unidad melódica de la composicion. En las combinaciones ó repeticiones de vocablos de que vamos á tratar, no aparece esta regularidad de la rima, sino cierta proporcion vaga, adecuada á la libertad de la prosa: proporcion que, al propio tiempo que con la repeticion de los sonidos expresa la permanencia ó reproduccion de determinadas ideas, contribuye tambien, así en la prosa como en el verso, á distinguir más claramente los ritmos y unidad melódica.

En el ejemplo de Fray Luis de Granada que voy á leerte, el autor repite con insistencia el vocablo *fé*, porque expresa la idea culminante.

Pero fíjate solamente en el efecto que produce en el oido. Es el vocablo más acentuado; y de la misma manera que al rededor de la idea que expresa se agrupan todas las demás ideas, al rededor del sonido fuertemente acentuado se agrupan todos los demás sonidos. Une los grupos de sonidos que constituyen las diversas

cláusulas, bien como el hilico que enlaza los diversos granos de un collar. El hilo, al juntar los granos, no los confunde; ántes bien, sujetándolos á un órden, hace que se distingan unos de otros mejor de lo que se distinguirian colocados encima de una mesa desordenadamente y sin tocarse.

Hé aquí el ejemplo del Maestro Fray Luis de Granada: «La fé es el primer fundamento «de la vida cristiana, y la raiz y principio de «todas las virtudes. La fé es la primera piedra «sobre que se funda todo el edificio de la vida «espiritual. La fé es el norte y la carta de ma«rear con la cual navegamos seguramente por «el mar tempestuoso de este mundo. La fé nos «pone delante los principios, razones y motivos «que tenemos para el amor y temor de Dios: «que son paraíso, infierno, juicio y pasion de «Nuestro Señor, con todos los otros beneficios «divinos. La fé nos declara más perfectamente «la hermosura de la virtud y la fealdad del pe«cado, para que amemos lo uno y aborrezca«mos lo otro. La fé nos descubre las celadas y «artes de nuestro adversario, y nos provee de «remedios saludables contra él. Y por concluir «muchas cosas en pocas palabras, la fé es maes«tra de nuestra vida, principio de nuestra jus«tificacion, fundamento de la esperanza, sabi«duría de los humildes, filosofía de los ignoran-

«tes, esfuerzo de los flacos, consuelo de los «tristes, freno de los pecadores, acusadora de «los malos, refugio de los buenos y tormento «perpétuo de la mala conciencia. Y sobre todo «esto, la fé (cuanto al conocimiento) levanta al «hombre sobre la naturaleza humana, y le pone «en el órden de las cosas sobrenaturales y di-«vinas: por ser ella una lumbre sobrenatural «que el Espíritu Santo infunde en nuestras «ánimas, la cual sin razones ni argumentos «humanos nos inclina á creer firmemente todo «lo que Dios nos tiene por medio de su Iglesia revelado».

Suprime esta repeticion de los vocablos *la fé*, vocablos que ninguna falta harian para la expresion rigorosa de las ideas, y verás lo que este hermoso pasaje pierde no solo en energía y elevacion, sino tambien en armonía, y hasta me atrevo á decir en claridad. Paréceme que no te puede caber ya ninguna duda de que aquel vicio tan frecuente y tan feo de repetir inadvertidamente un vocablo, puede convertirse en una belleza, cuando la repeticion está subordinada á un plan y acrecienta la unidad, sin perjuicio de la variedad, ni de la naturalidad, ni de la congruencia ó decoro de la elocucion.

—Esta será la figura llamada *repeticion.*

—Recibe diversos nombres segun el lugar de

la frase en que el vocablo se repite, circunstancia que da lugar á una variedad extraordinaria de formas y de efectos.

—Saca la papelería, y lluevan ejemplos.

—Empezarémos por el *equívoco*, que consiste en tomar un vocablo ó una frase en doble sentido. Cuando la palabra ó frase no se repiten, nada añade ni quita esta figura á la melodía, como se ve en estos ejemplos.

Los ojos puso en un jóven
Que, dejando las escuelas,
Vino á el lugar con más *grados*
Que tiene toda la esfera.
(*Romancero*).

¿Quién sufre un cochero exento,
Cuya *lanza* cocheril
Rompe más entre cristianos
Que entre moros la del Cid?
(*Alarcon*).

—*Danos tus plantas.*
—No puedo,
Porque las he menester
Para mí, y fuera defecto
Ser príncipe desplantado.
(*Calderon*).

Pudo conmigo el color;
Porque una vez que la vi
Entre más de cien mil *blancas*
Ella fué el maravedí.
(*Góngora*).

Tambien para mi salud,
Que es la cosa que más quiero,
Hay muy gentiles *gallinas*
En mi mozo y en su dueño.
(*Góngora*).

Pero muchas veces se repite el vocablo ó frase de doble sentido, y en este caso el equívoco pertenece á las figuras por repeticion, de que estamos tratando actualmente, influyendo poco ó mucho en la estructura material de la frase, y por consiguiente en la melodía. Héla en esta segunda forma.

La llaga que al principio no se *cura*
Requiere al fin más áspera la *cura*.
(*Ercilla*).

Rosa, si *rosa* me distes,
Tan grande gloria me dió,
Que en tomarla se perdió
La muerte que en verme distes.
(*N. Nuñez*).

Siéntate á yantar, mi fijo,
Do estoy á mi cabecera,
Que quien tal *cabeza* trae
Será en mi casa *cabeza*.
(*Romancero*).

—Lo que es este, maldito si lo entiendo.

—Lo entenderás en sabiendo que estas palabras dirige Diego Lainez á su hijo don Rodrigo, al presentarle la cabeza del conde de Lozano, *vertiendo sangre y asida por la melena*. Las siguientes las dirige el Rey Alfonso al Cid, al echarle en cara lo del juramento de la ballesta.

Decís que si parte he sido
En la muerte de mi hermano,
Que me den *villanos* muerte.
Fablais bien, serán *villanos*:
Non fincará contra rey
Ningun vasallo fidalgo.

Con las siguientes implora Bernardo del Carpio el perdon de Alfonso el Magno en favor del conde don Sancho, quien, como sabes, anduvo en lances de amoríos con la hermana del rey.

Si *yerros* fueron los suyos,
Bien de *hierros* le cargaste,
Que los que son por amor,
Alcanzan perdon de balde.

—¡Toma! Y mucha razon que tenia el buen Bernardo!

—He traido á colacion estos ejemplos, para mostrarte que el equívoco tiene su lugarcito en escritos sérios; pero en tales escritos requiere mucho tino. No creo que te haya gustado en los versos de Ercilla; pero en los fragmentos del Romancero que acabamos de leer es muy natural y muy enérgico. Donde campea á sus anchas es en los escritos satíricos y festivos. Cervantes, Góngora y Quevedo lo manejan con una destreza admirable: Cervantes con más finura; Góngora, y sobre todo Quevedo, con malicia, pero no siempre con gusto muy exquisito. Ciertos equívocos de Quevedo son porrazos que levantan roncha, ó aguijones que sacan sangre. Góngora, ponderando en un romance su pobreza, dice:

Cúpome de particion
De *molinos* de agua yviento

El *molino* de mis dientes,
Que no muele á todos tiempos.
Solo el adorno de casa
Es, señora, *de momento*,
Porque *en un momento* es visto
Y se acaba en un momento.
No tengo paños *de corte*,
Mas no me faltan enteros,
Porque ya tengo *la corte:*
Solo el paño es lo que espero.

En el ya citado romance de los rocines murmuradores, uno de los personajes, émulo de Rocinante, dice de su amo:

Solia traerme, diciendo,
Por las caderas la mano:
«Como un *banco* estás, amigo;
Poco te luce el regalo.
Tantas veces me lo dijo,
Que una dellas por un lado
Le dí muy bien á entender
Que tenia piés el banco.

El siguiente es de Quevedo.

Si á alguno pido prestado,
Me responde tan á secas
Que en vez de *prestarme* á mí,
Me hace *prestarle* paciencia.

Las demás figuras por repeticion de que vamos á tratar ahora se diferencian todas del *equívoco* en que en ninguna de ellas se juega con el sentido de los vocablos. Cuando uno ó más vocablos se repiten al principio de las frases ó cláusulas, como en el ejemplo de Granada que vimos hace poco, la figura conserva el nom-

bre genérico de *repeticion.* Frecuentemente usada en toda suerte de escritos y estilos sin excepcion ninguna, es verdaderamente indescriptible y hasta prodigioso el efecto que en el ánimo produce. Por los refranes que voy á citarte, podrás calcular la mucha frecuencia con que el vulgo suele emplearla.

Burlas de manos, *burlas* de villanos.
Casa reñida, *casa* regida.
Hijo sin dolor, *hijo sin* amor.
Ira de hermanos, *ira* de diablos.
Mucho hablar, *mucho* errar.
O errar, *ó* quitar el banco.
Ni al niño el bollo, *ni* al santo el voto.
Ni barbero mudo, *ni* cantor sesudo.
Ni en invierno sin capa, *ni* en verano sin calabaza.
Ni tengo padre, *ni* madre, *ni* perro que me ladre.
Cual más, *cual* ménos, toda la lana es pelos.
Poridad de dos, *poridad* de Dios; *poridad* de tres, de todo es.
Cuando ayunque, sufre: *cuando* mazo, tunde.
Haz bien, y no cates á quien: *haz* mal, y guárdate.
Cuanto sabes no dirás; *cuanto* ves no juzgarás.
Lo bueno es caro; *lo* malo hace daño.
Mudado el tiempo, *mudado* el pensamiento.
Mujer se queja, *mujer* se duerme, *mujer* enferma cuando ella quiere.
Pleito bueno, *pleito* malo, el escribano de tu mano.
Ni con cada mal al médico, *ni* con cada ley al letrado, *ni* con cada sed al jarro.
Moza garrida, *ó bien* ganada, *ó bien* perdida.
El juego de la correguela, *cátala* dentro, *cátala* fuera.
En el azogue, quien *mal* dice, *mal* oye.
¿A dó vas, duelo? *A dó* suelo.
¿Quién te hizo rico? *Quién* te hizo el pico.
¿Por qué no juega Pedro? *Porque* no tiene dinero.

En otros, y son los más, precede algun vocablo al vocablo que se repite; v. g.

A *buen* bocado, *buen* grito.
A *gran* salto, *gran* quebranto.
A *poca* barba, *poca* vergüenza.
A *ruin* mozuelo, *ruin* capisayuelo.
De *luengas* vias, *luengas* mentiras.
De *mal* cuervo, *mal* huevo.
Calvo vendrá, que *calvo* vengará.
Lo que *el rio* lleva, *el rio* lo lleva.
Ruin sea, quien por *ruin* me tenga.
Oro es, lo que *oro* vale.

Y en algunos la repeticion se duplica; v. g. «Mal *me quieren* mis comadres, *porque les digo* «las verdades: bien *me quieren* mis vecinas, «*porque les digo* las mentiras».—«*Tres* muchos «y *tres* pocos destruyen al hombre: *mucho* ha-«blar, y *poco* saber; *mucho* gastar, y *poco* tener; «*mucho* presumir, y *poco* valer».

—Sabe mucho el refran.

—En los romances se combina la repeticion de mil maneras, y poniendo de relieve los graciosos cortes de la cláusula, comunica á la elocucion un sabor poético que encanta.

De Francia partió la niña,
De Francia la bien guarnida...

Pláceme dijo, señora,
Pláceme dijo mi vida...

¿De que os reis, mi señora.
De que os reís, vida mia?

De Mérida sale el palmero
De Mérida, esa ciudade...

Humillóse á Dios del cielo
Y á santa María su madre,
Humillóse al arzobispo,

Humillóse al cardenale,
Porque decia la misa,
No porque merecia mase.
Humillóse al emperador
Y á su corona reale.
Humillóse á los doce
Que una mesa comen pane.
No se humilla á Oliveros,
Ni ménos á don Roldane...
De que aquesto vió Oliveros,
De que aquesto vió Roldane,

Sacan ambos las espadas,
Para el palmero se vane...
Allí hablára Oliveros,
Allí habló don Roldane...
Miente, señor, el palmero,
Miente, y no dice verdade...
Halládole han al infante
Halládole han la señale.

Señor, peino mis cabellos
Y las mis barbas tambien
Aquí me fueron nacidas,
Aquí me han de encanecer.

Si lloras tu padre ó madre
Nunca más vos los vereis;
Si lloras los tus hermanos,
yo los maté todos tres.

Espantóse desto el rey,
Y dijo como turbado:
—*Quítateme allá,* Rodrigo;
Quítateme allá, diablo;
Que tienes el gesto de hombre,
Y los fechos de Leon bravo.

Mandóles cortar los piés,
Mandóles cortar las manos,
Y *mandólos* despeñar
De aquella peña de Mártos.

Quédate á Dios, agua clara,
Quédate á Dios, agua fria,
Y *quedad con Dios,* mis flores,

Mi gloria que ser solia.

Buen conde Fernan Gonzalez,
El rey envia por vos,
Que vayades á las cortes
Que se hacian en Leon;
Que si vos allá vais, conde,
Daros han buen galardon,
Daros ha á Palenzuela,
Y á Palencia la mayor,
Daros ha á las nueve villas,
Con ellas á Carrion;
Daros ha á Torquemada,
La torre de Mormojon;
Daros ha á Tordesillas,
Y á torre de Labaton;
Y si más quisierdes, conde,
Daros han á Carrion
Buen conde, si allá non ides,
Daros os han por traidor.

—¡Bravísimo!

—En el que voy á leerte ahora, la verás empleada con la misma gracia y soltura, engalanando la descripcion, haciendo resaltar el contraste, y realzando á Rodrigo, el héroe favorito.

Cavalgaba Diego Lainez,
Al buen rey besar la mano:
Consigo se los llevaba
Los tres cientos fijosdalgos.
Entre ellos iba Rodrigo
El soberbio castellano:
Todos cabalgan en mula
Solo *Rodrigo* á caballo.
Todos visten oro y seda,
Rodrigo va bien armado;
Todos espadas ceñidas,
Rodrigo estoque dorado;

Todos con sendas varicas,
Rodrigo lanza en la mano;
Todos guantes olorosos,
Rodrigo guante mallado;
Todos sombreros muy ricos,
Rodrigo casco afinado,
Y encima del casco lleva
Un bonete colorado.

— De veras me gusta.

— Otras combinaciones más artificiosas encontraríamos en que el poeta, aprisionado con tan fuertes ataduras, conserva toda la libertad de espíritu, toda la espontaneidad que en la prosa más sencilla podria exigirse. Los siguientes versos están tomados del famoso romance *De Mántua salió el marqués.*

Con él van sus cazadores,
Con aves *para* volare;
Con él van los sus monteros,
Con perros *para* cazare;
Con él van sus caballeros,
Para haberlo de guardare.

En estos que voy á leer ahora, la combinacion es más sencila y semejante á alguna de las anteriores, pero hermosísima. Así como en la descripcion del acompañamiento de Diego Lainez vimos que la repeticion hacia resaltar el contraste, en el siguiente ejemplo hace resaltar la semejanza.

En París está doña Alda,
La esposa de don Roldan,
Tres cientas damas con ella

Para la acompañar:
Todas visten un vestido,
Todas calzan un calzar,
Todas comen á una mesa;
Todas comian de un pan;
Sino era doña Alda,
Que era la mayoral:
Las ciento hilaban oro,
Las ciento tejen cendal,
Las ciento instrumentos tañen
Para doña Alda holgar.

En los cancioneros encontraríamos otra mina no ménos abundante, pero que no nos daria metales de tan buena ley. En unas quintillas de Suarez, dirigidas á las damas, notarás ya alguna afectacion y sobra de palabrería. Poco ó nada dicen; y sin embargo, por el artificio de la repeticion y giro de la cláusula, parecen algo.

Vosotras sois las temidas,
Nosotros somos temientes.
Vosotras sois las servidas,
Vosotras obedecidas;
Nosotros los obedientes.

Vosotras sojuzgadoras,
Nosotros los sometidos.
Vosotras libres señoras,
Vosotras las vencedoras;
Nosotros siervos vencidos.

Vosotras las adoradas,
Nosotros los denegados.
Vosotras las muy loadas,
Vosotras las estimadas;
Nosotros los desdichados.

Vosotras solas teneis
El poder que más pudiere,

Vosotras solas podeis
Escoger á quien quereis,
Nosotros á quien nos quiere.

—Y que tiene muchísima razon el señor Suarez.

—En los ejemplos propuestos más he considerado la repeticion como elegancia, como giro poético, que como figura capaz de comunicar al estilo el nervio que á veces le comunica. Suele ser el tema obligado de los más vivos movimientos oratorios, por lo mucho que contribuye á la expresion de los afectos penetrantes. Aun á riesgo de molestarte, añadiré algunos ejemplos á los ya propuestos, para que puedas estudiarla bajo este otro punto de vista. Saavedra la emplea con el exclusivo objeto de hacer visible el contraste. «El servir en las «cortes (dice), *más* suele ser granjería *que* mé«rito; *más* ambicion, *que* celo; *más* comodidad. «*que* fatiga: un esplendor que se paga de sí «mismo». El venerable Juan de Avila en una de sus epístolas espirituales dice con suma energía: «Cristo padeció por nuestro amor: padez«camos por el suyo. Cristo llevó la cruz: ayu«démosela á llevar. Cristo deshonrado: no «quiero honra. Cristo padeció dolores: vén«ganme á mí. *Él* tuvo necesidades: esas quie«ro yo tener. *Él* por mí fué aquí extranjero: «no tenga yo cosa en que repose mi corazon».

—Mira, no me cites tantos ejemplos de frai-

les, como no sea de Tirso de Molina, ú otro así.

—Ahí va uno de Antonio Perez. Ya sabes los cortesanos y émulos le hicieron jugarretas muy pesadas. Por esto les da con la repeticion entre ceja y ceja diciendo, «que no es otra cosa «la envidia que gusano: *gusano* en el roer á «sordas; *gusano* en no acometer sino á lo me-«jor; *gusano* en la bajeza».

En este ejemplo de Fray Luis de Granada...

—¿No quieres caldo? Tres tazas.

—¿Creí que era fraile de tu gusto?

—Pero siempre perdices...

—Tienes que oirlo. En este ejemplo la repeticion favorece la magnificencia y elevacion del estilo. El gran Maestro, aunque no quieras, dice hablando de Dios: «*Él es el que* hinche «los cielos y la tierra, *el que está* en todo lugar «presente, *el que está* más dentro de todas las «cosas que ellas dentro de sí mismas, conser-«vándolas en el sér que tienen: *él es el que* «cuenta las estrellas del cielo, y llama á cada «una por su nombre, y á quien están presen-«tes todos los corazones y pensamientos de to-«dos los hombres que son, fueron y serán».

—Voy sospechando que más te propones convertirme, que enseñarme de retórica. A perro viejo no hay tus tus.

—¡Qué ocurrencia! Pero me honras más de lo que merezco.

Volvamos á los poetas. En estos ejemplos la repeticion comunica movimiento al estilo.

Mis arreos son las armas,
Mi descanso, el peleare;
Mi cama, las duras peñas;
Mi dormir, siempre velare.

Rey que non face justicia,
Non debiera de reinare;
Ni cabalgar en caballo,
Ni con la reina fablare,
Ni comer pan á manteles,
Ni ménos armas armare.

—Ese es de los mios.

—Quevedo, ponderando el rigor de sus desdichas, dice adoptando el mismo giro:

No hay necio que no me hable,
Ni vieja que no me quiera,
Ni pobre que no me pida,
Ni rico que no me ofenda.
No hay camino que no yerre,
Ni juego donde no pierda,
Ni amigo que no me engañe,
Ni enemigo que no tenga.

Y Calderon en una relacion de todo el mundo conocida pone en boca del más popular de sus personajes:

Sueña el rico en su riqueza,
Que más cuidados le ofrece;
Sueña el pobre que padece
Su miseria y su pobreza;

Sueña el que á medrar empieza,
Sueña el que afana y pretende,
Sueña el que agravia y ofende,
Y en el mundo en conclusion,
Todos sueñan lo que son,
Aunque ninguno lo entiende.

Ahora vas á ver como emplea Garcilaso la repeticion en dos pasajes llenos de pasion y ternura.

Busquemos otros llanos,
Busquemos otros rios,
Otros valles floridos y sombríos
Do descansar y siempre pueda verte
Ante los ojos mios
Sin miedo y sobresalto de perderte.

Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba:
Por tí la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y colorada rosa,
Y dulce primavera deseaba.
Ay! cuánto me engañaba!
Ay! cuán diferente era
Y *cuán* de otra manera
Lo que en tu falso pecho se escondia!

Y, contando con tu indulgencia, quiero que veas con que ternura de otra especie sabe emplearla tambien otro poeta. «*Hija mia* dulcí«sima, *hija mia* muy amada, *hija* que yo crié «con toda diligencia en ejercícios virtuosos, y «en silencio, y en trabajos, gracias te doy, «porque no despreciaste mis consejos».

—Muy bien parlado. ¿Y quién es el poeta, si no es pecado su nombre?

—El nunca como se debe bien alabado Venerable Maestro Fray Luis de Granada.

—Si no callas te mato. ¡Bribon!

—Otro muy cortito.

—¿De qué autor?

—Del dulcísimo Luis de Leon.

—¡Agur!

—Ven acá, loco. Dice así:

> *Ay!* hijo mio! *Ay!* dulce manojuelo,
> De mis entrañas! *Ay!* mi deseado,
> Por quien mi voz contínuo sube al cielo,
> *Ni* yo al amor de hombre te vea dado,
> *Ni* en manos de mujer tu fortaleza,
> *Ni* en daño de los reyes conjurado.

—Ay! cómo me fastidias! Ay! cómo me jaleas! Ay! cómo me jorobas! Ay! cómo me je.....

—Vaya! que Cervantes te quitará la murria. Te acordarás de la afrenta que un descortés y mal intencionado hizo en presencia de D. Quijote á la sin par Dulcinea, suponiendo posible que de sus divinos ojos pudieran manar sustancias no muy limpias. El ofendido caballero, rompiendo los diques de su paciencia, dijo encendido de cólera: «*No le mana,* canalla in-«fame, *no le mana* eso que decís, sino ámbar «y algalia entre algodones».

Para concluir con la repeticion, veamos ahora alguno de los efectos oratorios de esta figura. Tres ó cuatro ejemplos bastarán.

—Dí todos los que quieras, con la condicion precisa y terminante de que no han de salir de ningun convento.

—Uno de Saavedra, otro de D. Leandro Moratin y otro de Mateo Aleman.

—Ese ya es otro cantar. Aceptado.

—Don Diego de Saavedra en el siguiente pasaje se vale de la repeticion y de la interrogacion á la vez para dar más fuerza á los argumentos. «No puede ser bien gobernado un Es-«tado, cuyos ministros son avarientos y codi-«ciosos; porque ¿*cómo* será justiciero *el que* »despoja á otros? *cómo* procurará la abundan-«cia, *el que* tiene sus logros en la carestía? *cómo* «aplicará el ánimo á los negocios, *el que* le tiene «en adquirir más? *cómo* procurará merecer los «premios por sus servicios, *el que* de su mano «se hace pagado?»

—Ese es de los mios.

—El ejemplo de Moratin, tomado de la *Derrota de los pedantes*, es una parodia del estilo oratorio. Ponderando al poetrasto, embajador por fuerza, la abundancia de productos literarios de sus compinches, arrebatado, exclama: «Y qué diré de tantas eruditas disertaciones «*sobre* el lujo, *sobre* la inoculacion, *sobre* hacer «feliz al reino con una hipótesis, dos ilaciones «y un cálculo, *sobre* la excelente moral de los «caribes y hotentotes, *sobre* hacer pan de ave-

«llanas en los años malos, *sobre* la mejor de «las repúblicas posibles, *sobre* aumentar prodi«giosamente la agricultura á fuerza de ruedas, «tubos, émbolos, piñones y cilindros; *sobre* «la tolerancia, *sobre* la tortura, *sobre* el patrio«tismo, *sobre* los chinches..... ¡Oh Dios omni«potente y máximo, que tan hábiles y tan exi«mios nos hiciste! ¿*Porqué*, así como somos «universales en la ciencia, no somos universal«mente venerados? ¿*Porqué* siendo tan desa«foradamente instruidos, nos llaman pedantes? «¡Pedantes!»

—Así, hombre. De cuando en cuando su poquito de ensalada. Venga, venga ahora el de Mateo Aleman, para que se acabe de quitar el tufo á sermon y á refetorio. Tiene la palabra el pícaro Guzman de Alfarache.

—Dice Mateo Aleman, hablando de San Antonio de Padua.....

—¿San qué?

—Dice Mateo Aleman: «Todo predicaba. «*Predicaba* su comida, con ayunos y abstinen«cias. *Predicaba* su sueño, con vigilias y ora«ciones. *Predicaba* su vestido, siendo él tan «humilde y pobre de su Padre San Francisco. «*Predicaban* sus costumbres, teniéndolas tales, «que lo hicieron un tan grande santo. *Predi«caba* su figura con solo mirarla; porque veia «en ella un retrato de verdadera penitencia,

«unos huesos cubiertos de un pergamino, un «semblante de mortificacion y buen ejemplo. «*Predicaban* sus piés, manos y ojos, y todo á «una con la lengua».

—Esa es puñalada de pícaro, compadre. Me la pagarás.

—Otras veces el vocablo se repite al final de las frases ó cláusulas, y en este caso la figura se llama *conversion*. Se usa muchísimo ménos que la repeticion; y si se prolonga demasiado, difícilmente deja de parecer afectada. Sin embargo, se encuentra tambien en algunos refranes, v. gr., «Más cuesta mal *hacer*, que bien *hacer*». —«No da quien *ha;* mas quien vezado lo *ha*».—«Tú *dueña*, y yo *dueña*, ¿quién guardará la puerta?»—«Daca *gallo*, toma el *gallo*, quedan las plumas en la mano».—«Si supiese la *hueste* que hace la *hueste*, mal para la *hueste*». En los romances suele encontrarse tambien, v. gr.:

Mandó el *rey* prender Vergilios
Y á recaudo le poner
Por una traicion que hizo
En los palacios del *rey*.
Daré yo por vos el *conde*
Las doblas setenta mil,
Y si no bastaren, *conde*,
A Narbona la gentil.
Si esto no bastare, el *conde*,
Tres hijas que yo parí:
Yo las pariera, buen *conde*,
Vos las hubísteis de mí;

Y si no bastare *conde*,
Señor védesme aquí á mí.

Cuando el vocablo no se repite más que una ó dos veces, puede la conversion ofrecerse con la mucha naturalidad que verás en los ejemplos siguientes. Dice Mateo Aleman en su *Guzman de Alfarache:* «La locura y desvaneci-«miento de los hombres los trae perdidos en «vanidades, y los que más lastiman, son seño-«res y caballeros que, gastando sin *necesidad*, «vienen á la *necesidad*». Y Saavedra en las *Empresas:* «¡ Desdichado del Estado cuya cabeza, «ó no se precia de *príncipe*, ó se precia de más «que de *príncipe!* Lo primero es bajeza; lo «segundo, tiranía». Pero más ha de gustarte esotro ejemplo de Cervantes: «Estos señores «bien pueden entregarte mi cuerpo, pero no «mi alma, que es *libre*, y nació *libre*, y ha de «ser *libre* en tanto que yo quisiere».

—¡Viva Cervantes! ¿Ves como todos los que valen algo son profetas de la democracia?

—Cervantes habla de la libertad del alma, de eso que para los materialistas no existe. El cuerpo hasta los niños de la escuela saben que es esclavo y muy esclavo. Si no tienes alma, como dices, ¿qué significa en tus labios la palabra libertad?

—Aplazo la contestacion para otro dia; que

la tarde adelanta, y en dando la hora, me voy, y te dejo con la palabra en la boca.

— En un gracioso pasaje del *Rinconete* y *Cortadillo* el mismo Cervantes imita perfectamente el descuido con que se repiten en la conversacion las palabras, pintando de una manera gráfica los apuros de los que obligados á decir algo no saben atinar con las ideas ni con los vocablos. Despues de haber descrito con animados colores la acalorada marimorena entre Chiquiznaque y Maniferro con Repolido, apaciguada por la mediacion de Monipodio, dice así: «Repo-«lido, viéndose rogar de Cariharta y de Moni-«podio, volvió diciendo: nunca los *amigos* han «de dar enojo á los *amigos*, ni hacer burla de «los *amigos*, y más cuando ven que se enojan «los *amigos*. No hay aquí *amigo*, respondió Ma-«niferro, que quiera enojar ni hacer burla de «otro *amigo*; y pues todos somos *amigos*, dén-«se las manos los *amigos*. A esto dijo Mono-«podio: todos voacedes han hablado como bue-«nos *amigos*, y como tales *amigos* se den las »manos de *amigos*».

La repeticion y la conversion reunidas dan lugar á la figura llamada *complexion*, ménos frecuente todavía, y de más peligroso uso que la anterior. En el siguiente ejemplo de Granada es tan natural que casi pasa desapercibida. «Y «así vivís ántes de *los siglos*, *y* en *los siglos*,

«*y* despues de *los siglos*, con perpétua alabanza, eterna gloria y reino sin fin». En este de Guevara, tomado del *Reloj de príncipes*, es mucho más complicada, sin desmerecer en naturalidad. «*Si* este Licaonio era cruel porque «se lo daba la *condicion*, maldigo la tal *condicion: si lo hacia* porque de la justicia tenia «*zelo*, yo maldigo al tal *zelo: si lo hacia* por «cobrar más *honra*, yo maldigo su *honra*». Voy á leerte otro del Maestro Granada en el que me parece que se descubre ya demasiado la mano de la Retórica. «¡Cuánto merece ser «amada la virtud, en quien todas estas perfec«ciones se hallan! Porque, *si por* honestidad «*va*, ¿qué cosa más honesta que *la virtud*, que «es la raiz y fuente de toda honestidad? *Si* «*por* honra *va*, á quién se debe la honra y el «acatamiento sino á *la virtud? Si por* hermo«sura *va* ¿qué cosa más hermosa que la imá«gen de *la virtud? Si por* utilidad *va*, ¿qué «cosa hay de mayores utilidades y esperanzas «que *la virtud*, pues por ella se alcanza el «sumo bien? La longura de los dias con los «bienes de la eternidad están en su diestra; y «en su siniestra riquezas y gloria. Pues *si por* «deleite *va*, ¿qué mayores deleites que los de «la buena conciencia, y de la caridad, y de la «paz, y de la libertad de los hijos de Dios, y «de las consolaciones del Espíritu Santo: lo

«cual todo anda en compañía de *la virtud?*

—Pues no me disgusta. Me parece muy natural.

—Me alegro muchísimo. Prefiero haberme equivocado.

Siguen ahora otras dos figuras en que el vocablo se repite consecutivamente, y son la *reduplicacion* y la *conduplicacion*. La primera es tan natural que en la conversacion solemos emplearla por vicio contraido, ó por lentitud ó torpeza del entendimiento, que á veces parece que tartamudea con las ideas, de la misma manera que los labios tartamudean con los vocablos. Pero otras veces es un adorno elegantísimo que hace con los vocablos lo que la aliteracion con las letras ó sílabas. El oido se recrea en duplicar ciertas dicciones, como vimos que se recreaba en duplicar los sonidos más sencillos. Compruébanlo los siguientes refranes:

Dalle, dalle, peor es hurgalle.
Cuerpo, cuerpo, que Dios dará paño.
Amén, amén, al cielo llega.
Casar, casar, que bien que mal.
Nadar, nadar, y á la orilla ahogar.
Martin, Martin, cada dia más ruin.
Miguel, Miguel, no tienes abejas y vendes miel.
Sancha, Sancha, bebes el vino y dices que mancha.
No lo quiero, no lo quiero; mas echádmelo en el capiello.
De haré, haré, nunca me pagué: mas vale un toma, que dos te daré.
Bien te quiero, bien te quiero; mas no te doy mi dinero.
Partir como hermanos: lo *mio mio*: y lo tuyo de ambos.

A la moza mala la campana la llama: á la *mala mala*, ni campana ni nada.

Cuando *llueve, llueve;* cuando *nieva, nieva;* cuando hace viento, entónces hace mal tiempo.

En la conversacion vulgar, áun sin contar con los descuidos de que te hablé, es tan frecuente, que se nos viene á los labios siempre que nos expresamos con alguna energía. Recibo un golpe, y no me contento con un solo *ay!;* quiero llamar á alguno, y pareciéndome poco un grito, suelto dos: *Eh! eh!; Pepe! Pepe!;* quiero detenerle y exclamo: *Alto! alto!;* quiero alentarle, y digo: *Animo! ánimo!;* me entusiasmo, y grito: *Viva! viva!* ó *Muera! muera!;* no me parece bien una cosa, y refunfuño entre dientes: *Malo! malo!;* afirmo ó niego enérgicamente diciendo: *Si*, *si;*—*No*, *no;* me enfado y digo con viveza: *Quita*, *quita*;—*Calla*, *calla*;—*Vete*, *vete;* y en el teatro cuando sube demasiado el termómetro, los *bravos* y *fueras* andan siempre á parejas como los guardia civiles.

En el famoso escrutinio de la biblioteca de D. Quijote, el cura, al topar con *Los diez libros de Fortuna de Amor*, exclama: «¡Por las órde-«nes que recibí, que desde que Apolo fué «Apolo, y las *Musas*, *Musas*, y los *poetas, poe-«tas;* tan gracioso, ni tan disparatado libro «como este, no se ha compuesto». En el *Persiles*, refiriéndose el mismo autor á la expulsion

de los moriscos, dice: «Ea pues, vuelvo á de-«cir, *vayan*, *vayan*, señor, y deja la taza de tu «reino resplandeciente como el sol y hermosa «como el cielo».

—Veo que Miguelito no fué tan demócrata como yo creia.

—Uno de los personajes de esta novela, aludiendo al mismo Cervantes, prorrumpe en estas palabras: «*Sí*, *sí*, este es el manco sano, el fa-«moso todo, el escritor alegre, y finalmente el «regocijo de las musas».

— Pues tampoco era muy modesto que digamos.

—Ni áun en broma deberias permitirte faltarle al respeto.

Sta. Teresa aconseja á una persona de su amistad «acomodarse á la complision de aquel «con quien trata: con el *alegre*, *alegre;* y con «el *triste*, *triste:* en fin hacerse todo á todos «para ganarlos todos».

Mira ahora que efecto produce la reduplicacion en esta exclamacion tiernísima del P. Granada: «Dios que me ciñes de virtud, *Dios*, *Dios* «mio, no te alejes de mí, porque desfallece mi «vida en los dolores». Y qué grandeza en estas palabras del Profeta, transcritas del *Símbolo de la fé:* «Esto mismo decia Esaías: *Levántate*, «*levántate*, y vístete de fortaleza, brazo del Se-«ñor: levántate como en los dias antiguos y en «las generaciones de los siglos».

Es casi inútil decirte que en los romances ocurre la reduplicacion á cada paso.

Leeré algunos ejemplos sin comentario ninguno.

La niña, desque lo oyera,
Díjole con osadía:
—*Tate*, *tate* caballero
No hagais tal villanía.

Con vergüenza el caballero
Estas palabras decia:
—*Vuelta, vuelta*, mi señora,
Que una cosa se me olvida.

Que hoy se cumplen siete años
Que me mandástes prender.
—*Calles, calles*, tú, Vergilios,
Que tres faltan para diez.

Guarte, *guarte*, rey don Sancho,
No digas que no te aviso
Que de dentro de Zamora
Un alevoso ha salido.

Pinchad, *pinchad* los trotones,
Non fuyades, mis fidalgos,
Que facer alevosía
Non es de buenos vasallos.

Mas el conde mas mirando,
Daba voces de alegría:
—*Salid*, *salid*, doña Sancha,
Ved el pendon de Castilla,
Mios son los caballeros
Que á mi socorro venian.

Hallólos el almirante
Allá en Medina del Campo,
Comprando muy ricas armas,
Jaeces para caballos.
—*Presos, presos*, caballeros,
Presos, *presos*, hijosdalgo.

A aquellos que le calumnian,

Empuñando la su espada,
Denodado les responde
Nuño Cabeza de Vaca:
—Aquel civil que presuma
Temor, bajeza ó fé mala
De Arias Gonzalo mi tio,
Miente, *miente* por la barba.

Concluyamos con un ejemplo del famoso humanista Arias Montano. Es una imitacion de un pasaje del *Cantar de los cantares.*

Ay! Ay! Amor dulce y gracioso
¿Cómo me privas de la fuerza mia?
Dadme, dadme del vino, que no muera.
Poned manzanas á mi cabecera,
Y otros olores con que me consuele.
Traed, *traed* de vino vasos llenos.
Henchid, *henchid* mis senos
De olor que dentro de mi pecho huele;
Porque de amor el corazon me duele.
No puedo ya, no puedo ya tenerme;
Por que el amor la fuerza me ha robado,
Y gran desmayo acometerme siento.

La *conduplicacion* se diferencia muy poco de la reduplicacion. Consiste en poner al principio de una frase ó verso el último vocablo del anterior, v. gr., «A quien no tiene *nada, nada* «le espanta».

—No acierto á ver en que se diferencia de la reduplicacion.

—En la reduplicacion el vocablo forma por sí solo un inciso, y en la conduplicacion no.

—No valia la pena de considerarlas como dos figuras.

—Sin embargo, producen un efecto enteramente diverso. Lo que lo prueba es que apénas se usa la conduplicacion en el diálogo familiar y en los refranes. Dudo que puedas citarme, á excepcion del que ha servido de ejemplo, ningun refran en que se halle empleada. Y todavía falta por averiguar si el ejemplo á que me refiero es un verdadero refran, que lo dudo, á pesar de haberlo visto incluido como tal en algunas colecciones. Además de esto, la reduplicacion brota naturalmente de los labios al impulso de una pasion viva, y por esto la encontramos en los pasajes más vehementes de la oratoria: la conduplicacion se usa tan poco en la oratoria, que ahora, te lo confieso, no tengo á mano ni un solo ejemplo. Rebuscando mucho, lo encontraríamos; pero difícilmente en ningun pasaje apasionado. Ya ves cuánto puede en el lenguaje la diferencia de una sola coma. Parece imposible. Por el contrario, la poesía popular emplea la conduplicacion casi con tanta frecuencia como la reduplicacion. Fácil me será amontonar todos los ejemplos que quieras.

Está en la guerra *postrera,*
Postrera fuerza mostrando.

Entran en tierras *del rey,*
Del rey moro de Sevilla.

Embajada es de *dolor,*
Dolor para toda España.

Robárala *Rico Franco*,
Rico Franco aragonés...

Hágala *Rico Franco*,
Rico Franco aragonés.

Iba á buscar *á don Cuadros*,
A don Cuadros el traidor,
Y allá le fuera á hallar
Junto al emperador.

Allá van á echar áncoras,
Allá al puerto de Sant Gil,
Donde han captivado *al conde*,
Al conde Benalmeniquí.

Cient azotes dan al conde,
Y otros tantos *al rocin*:
Al rocin porque anduviese,
Y al conde por lo rendir.

A tí lo digo, buen rey,
Y á todos los castellanos,
Que allá ha salido *Bellido*,
Bellido un traidor malvado,
Que si traicion te ficiere
A nos non sea imputado.

Volved, fijo, *hácia Zamora*
A Zamora y sus andamios.
Mirad dueñas y doncellas
Como nos están mirando.

—¿Qué mirais aquí buen *conde*?
Conde, ¿que mirais aquí?
Decid si mirais la danza,
O si me mirais á mí?

Alguna vez que otra se encuentra en la cancion. En este ejemplo de D. Luis Rivero,

Por hacer placer *Amor*,
Amor me hizo pesar,

está algo traida por los cabellos; mas no en esotro de Góngora:

Érase una vieja
De gloriosa fama,
Amiga *de niñas*
De niñas que labran.

Juan de Mena la usó en medio del verso, pero nótese que es al final del primer hemistiquio y al principio del segundo.

A grandes *cautelas,—cautelas* mayores.

Villegas sacó gran partido de esta figura en la mejor de sus composiciones, en la inimitable oda *Al Céfiro.*

Si de mis ansias el amor supiste,
Tú que las quejas de mi amor llevaste,
Oye, no temas, y á mi ninfa *dile*
Dile que muero.
Filis un tiempo mi dolor sabia,
Filis un tiempo mi dolor lloraba,
Quísome un tiempo; mas agora *temo*
Temo sus iras.

La *concatenacion* se llama así, porque en el segundo inciso se toma una palabra del primero, en el tercero una del segundo, y así sucesivamente, juntándose de esta manera las frases como los eslabones de una cadena. A pesar del sumo artificio que requiere, se usa muchísimo. Encuéntrase en alguno que otro refran, á pesar de no prestarse mucho á ello la brevedad de estas formas populares, y de requerir la verdadera concatenacion una série de frases. Estos son los únicos adagios que tengo anotados.

A la moza el *mozo*, y al *mozo* con el bozo.

Mandan al *mozo*, y el *mozo* al *gato*, y el *gato* manda á su rabo.

Quien presta no *cobra;* y si *cobra*, no *todo;* y si *todo*, no en *tiempo;* y si en *tiempo*, no *tal;* y si *tal*, enemigo mortal.

Por un clavo se pierde una *herradura*, por una *herradura* un *caballo*, por un *caballo* un *caballero*, por un *caballero* un *pendon*, por un *pendon* una *hueste*, por una *hueste* una *batalla*, por una *batalla* un *reino*, por un *reino* la sucesion de los reyes en él, y muchas veces la religion.

—Eso no es refran.

—Es refran, pero con cola, que se conoce le han ido cosiendo á retazos. En las canciones, décimas y coplas de arte menor no es difícil encontrar ejemplos, algunos por cierto endiablados á más no poder. En la forma con que aparece en los dos ejemplos que siguen, no es más que una conduplicacion triplicada ó cuadruplicada, que podria multiplicarse hasta la fin del mundo.

Todo lo hizo *ventura:*
Ventura fué *conoceros,*
Conoceros fué *quereros,*
Quereros fué desventura.
(*Tapia*).

Descanso de nuestra *pena,*
Pena de nuestra *memoria,*

Memoria de nuestra *gloria*,
Gloria de nuestra *cadena*,
Cadena que así nos ata,
Que si nos suelta nos *mata*,
Y si nos *mata*, vivimos
Vida do nunca sentimos
Quien el sentido desata.
(D. *Juan Manuel*).

Advierte que no aduzco estos ejemplos como modelos de buen gusto. Góngora nos ofrece otro hermosísimo en uno de sus más aplaudidos romances.

Trescientos Zenetes eran
Deste rebato la causa,
Que los rayos de la luna
Descubrieron las *adargas*.
Las *adargas* avisaron
A las mudas *atalayas*,
Las *atalayas* los *fuegos*,
Los *fuegos* á las campanas;
Y ellas al enamorado
Que en los brazos de su dama
Oyó el militar estruendo
De las trompetas y cajas.

—Esa si que corre.

—La prosa nos ofrecerá más ejemplos que la poesía.

Tu amigo Guzman de Alfarache dice con mucha naturalidad : « Hallé poblados los campos : « los *mozas hombres ;* los *hombres, viejos ;* y los «*viejos,* fallecidos : las plazas *calles*, y las *calles* « muy de otra manera con mucha mejoría en « todo».

En este ejemplo, y en otros que voy á presentarte, el encadenamiento de los vocablos parece naturalmente exigido por el encadenamiento de las ideas. Allá va otro del mismo autor. «Y desventurados de los que por ostentacion quieren tirar la barra con los más poderosos: el *ganapan* como el *oficial*, el *oficial* «como el *mercader*, el *mercader* como el *caballero*, el *caballero* como el *titulado*, el *titulado* «como el *grande*, el *grande* como el rey, todos «para entronizarse».

—Eso no me gusta.

—Ya me lo figuraba. Parece una fotografía de nuestros tiempos. ¿Qué diria ahora?

Voy á leerte otro hermosísimo, que tampoco te gustará, no obstante de ser debido á Fernan Perez de Guzman, uno de nuestros más insignes escritores.

«Al presente ningunas nuevas hay que os «escriba; porque en tiempo de buenos reyes «adminístrase *justicia*, é la *justicia* engendra «*miedo*, y el *miedo* excusa *excesos*: y do no hay «*excesos* hay *sosiego*: é do hay *sosiego* no hay «escándalos que crian la guerra que face los «casos dó vienen las nuevas que el buen viento «aporta».

—¿Por qué no ha de gustarme? ¿Soy acaso enemigo de la justicia?

—Contigo no va nada; pero tus correligio-

narios (como decís ahora los que no practicais ninguna religion) tengo para mí que hacen malas migas con la justicia que engendra miedo, excusa excesos y conserva el sosiego.

—Tan bueno es Pedro como su compañero. Todos las matamos.

—Ya que estás de tan buen temple, álzale el veto á Fray Antonio de Guevara, y nos dará un buen consejo.

—Venga el consejo.

—Oye. «Mucho os ruego, hijos mios, que »siempre os allegueis á compañía de *buenos*, y »de los *buenos* á los más *ancianos*, y de los más »*ancianos*, á los de mejores consejos y más *ex-»pertos*, y de los más *expertos* á los más *sufri-«dos*, y de los más *sufridos* á los que han visto »*más mundo*; y no entendais *más mundo* por los »que han visto más reinos; porque no procede »el maduro consejo del hombre que ha pasado »muchas tierras, sino del que se ha visto en »graves fortunas».

—No digo lo contrario; pero te confieso que más inclinado me siento á allegarme á las mujeres bonitas, y no á las más viejas, ni á las más expertas, que el diablo cargue con ellas.

—Y contigo, que tan pícaramente te aprovechas de los consejos.

A pesar de no hacer falta más ejemplos, no quiero pasar por alto uno del Maestro Venegas.

»Como sea una verdad que todo reino en sí »dividido ha de ser asolado, es verdad que la «república que en el cuerpo humano se halla, »no puede conservarse sin la *unidad*, y la *uni-*»*dad* no se puede hallar sin *órden* , y la *órden* »no se halla sin *obediencia*, y la *obediencia* no »consiste (*subsiste*) sin la *razon*, y la *razon* es »la buena cuenta que coloca y dispone las co-»sas en sus lugares conforme á la ley de la »órden».

—No me doy por aludido. ¿Y Cervantes?

—Ya te acordarás de aquel del gato, el rato, la cuerda y el palo que vale por todos.

—«Daba el arriero á *Sancho*, *Sancho* á la *mo-*»*za*, la *moza* á él, el ventero á la *moza*, y todos »menudeaban con tanta prisa, que no se daban »punto de reposo». Más de cien veces lo he leido.

—No te disgustará el siguiente de la *Gala-tea:* «O sin razon enemiga mia , dura cual le-»vantado rico , airada cual ofendida sierpe, »sorda cual muda selva, esquiva como *rústica*, »*rústica* como *fiera* , *fiera* como *tigre* , *tigre* »que en mis entrañas se ceba».

—¿Qué ha de disgustarme? Es algo más perfilado que el anterior; pero no importa.

—Faltan ahora la *epanadiplósis* y el *retruécano*. La primera se comete cuando se comienza y termina una frase , verso ó cláusula con

el mismo vocablo, v. gr., «*Cristiano* soy, este »es mi nombre, este es mi linaje, esta es mi »naturaleza, y no soy otra cosa sino *cristiano*». Causa muy buen efecto en los dichos sentenciosos y sobre todo en los epigramáticos, como en el refran: «*Todos* se rien del mono, y el »mono de *todos*,» ó en esta hermosa sentencia de Santa Teresa de Jesús, «*Amor* saca *amor*,» ó en estos versos de Góngora:

Defecto natural suple
Mal remedio artificioso:
Mono vestido de seda
Nunca deja de ser *mono*.

La poesía emplea tambien esta figura, bien que con mucha sobriedad, como simple giro poético.

Viva Ruger; Ruger *viva*,
Va la gente pregonando.

Via comer, mis caballeros,
Caballeros, *via comer*.

¿Qué haceis vos *aqui*, Vergilios?
Vergilios, *¿que aquí haceis?*

¡Por hombres teneis enojos!
¡De veras llorais *por hombres!*
Traidores hasta los nombres,
Y hasta el fin de sus antojos.

V*ivid* en sabrosos nudos,
Y en dulces trepas *vivid:*
Que yo viviré á pesar
De algun necio paladin.

Enviando con el nombre de embajada
Doblada gente y prevencion *doblada*.

El austro proceloso airado suena;
Crece su furia y la tormenta *crece*.

El *retruécano* supone todavía más ingenioso artificio. Se comete esta figura cuando en un segundo inciso ó miembro de la cláusula repetimos dos ó más vocablos del inciso ó miembro anterior, invirtiendo algunas veces su colocacion, y otras, no solo su colocacion, sino su respectivo valor gramatical. En los ejemplos anteriores, *Viva Ruger*, *Via comer*, *Qué haceis*, además de epanadiplósis, hay retruécano ó trueque en el órden de los vocablos. En el siguiente de Bartolomé de Argensola, no solamente se trueca el órden, sino tambien el valor gramatical.

Cuando decir tu pena á Silvia intentes,
¿Cómo creerá que *sientes* lo que *dices*,
Oyendo cuan bien *dices* lo que *sientes*?

En el primer inciso la oracion *dices* está subordinada á la oracion *sientes*: en el segundo, la oracion *sientes* está subordinada á la oracion *dices*. En el siguiente de Alarcon la oracion afirmativa se convierte en negativa, y viceversa.

Y así no os puede negar
Quien más pretenda morder,
Que más honra os vino á dar
El *vencer* y no *matar*,
Que el *matar* y no *vencer*.

En el siguiente, la palabra *pechos* es complemento directo de la primera oracion subordinada y en la segunda oracion subordinada lo es la palabra *espaldas*.

Bien sabeis que á un español
Le viene de herencia y casta,
Hacer *espaldas* los *pechos*,
Y no los *pechos espaldas*.

En ese de Góngora no se cambia más que la colocacion de los vocablos, pero el cambio afecta al sentido.

Yo soy aquel *gentil hombre*
Digo, aquel *hombre gentil*,
Que por su Dios adoró
Un ceguezuelo ruin.

Los lugares propios del retruécano son la sentencia y el epígrama. Compruébanlo en parte los ejemplos anteriores, y más todavía lo que voy á leerte.

D. Diego Hurtado de Mendoza, hablando de los moriscos, despues de observar que «no te«nian acogida á Dios ni á los hombres», añade: «Tratados como *moros* entre los *cristianos*, para «ser menospreciados; y como *cristianos* entre los *moros*, para no ser creidos ni ayudados». Del mismo autor están tomadas las palabras siguientes: «Mas como solo el que es *rey* puede «mostrar á ser *rey* (á) un *hombre*; así solo el que

«es *hombre* puede enseñar á ser *hombre* (á) un *rey*».

Fray Diego de Estella en el libro *De la vanidad del mundo* dice así: «David, *siendo perse-* «*guido*, *daba la vida* á su enemigo Saúl; y *en* «*la prosperidad mató* á su fiel siervo Urías. El «que en la *persecucion daba vida* á los muertos, «en la *prosperidad mataba* á los vivos: raro es «el seso en la prosperidad».

Esta sentencia es de Mateo Aleman: «Mejor «es *hombre* necesitado de *dineros*, que *dineros* «necesitados de *hombre*». Y aquel generoso Duque que hizo á Sancho el presente del gobierno de una ínsula, amonesta al futuro gobernador con esta juiciosa advertencia: «En la ínsula que «os doy, tanto son menester las *armas* como «las *letras*, y las *letras* como las *armas*».

En todos esos pasajes en que predomina la reflexion, el retruécano, usado sin violencia, realza la máxima ó consejo; pero no me parece natural que en un arranque de sentimiento, hablando de la Madre del Salvador, diga Fray Luis de Leon, muy profundamente, es cierto, pero jugando del vocablo:

A Dios de Dios bajais del *cielo* al *suelo*:
Del hombre al hombre alzais del *suelo* al *cielo*.

Tampoco me parecen desnudos de afectacion los siguientes versos de Fernandez de Heredia:

No me *quiere* la que *quiero*,
Ni *quiero* la que me *quiere*.

En composiciones epigramáticas, como en los versos del conde Villamediana dirigidos á D. Rodrigo Calderon, ya es otro cantar.

Este que en fortuna más subida
No cupo en sí, ni cupo él en la suerte,
Viviendo pareció digno de *muerte*,
Muriendo pareció digno de *vida*.

Y en las composiciones festivas y epígramas del mismo género, cuadra todavía mejor. Góngora dice con espontaneidad y donaire:

Dá bienes fortuna,
Que no están escritos:
Cuando *pitos*, *flautas*;
Cuando *flautas*, *pitos*.

En los siguientes epígramas cae el retruécano como pedrada en ojo de boticario:

Marqués mio, no te asombre
Ria y llore cuando veo
Tantos *hombres* sin *empleo*;
Tantos *empleos* sin *hombre*.

Ut, re, mi, fa, sol, la, bi,
Cuando la fortuna ayuda,
Canta el áulico sin duda,
Sin poder caber en sí.
Pero si habiendo perdido
Hacienda, edad y salud,
De la privanza ha caido,
Canta triste y desvalido.
Bi, la, sol, fa, mi, re, ut.

—¿De qué autor es la tal solfa?

—Es una imitacion de Owen, epigramático inglés. Por fin de fiesta sóplate esos refranes.

A quien te *la fai, faila.*

Come por *vivir*, y no *vivas* por *comer*.

Tripas llevan *corazon*; que no *corazon tripas*.

Un *padre* para *cien hijos*, y no *cien hijos* para un *padre*.

Alquimista entero: del *hierro* pensó hacer *oro*, y hizo del *oro hierro*.

Con *arte* y *engaño*, medio año; con *engaño* y *arte*, la otra parte.

En cuanto fuí *nuera*, nunca tuve buena *suegra;* y en cuanto fuí *suegra*, nunca tuve buena *nuera*.

Si dá el *cántaro* en la *piedra* ó la *piedra* en el *cántaro*, mal para el cántaro.

—¡Ea! Alzemos velas, que ya el sol va de capa caida.

—Falta poco. Echemos á andar pian piano, sin interrumpir nuestra conferencia.

Habrás notado mil veces el buen efecto que produce en las composiciones poéticas, especialmente en las líricas, la repeticion de versos enteros. Homero hace uso de este adorno poético y melódico en la epopeya, que es el género de poesía que más lo rechaza. En la Sagrada Escritura la repeticion de frases enteras es uno de sus caractéres distintivos. Mira qué hermoso efecto produce en este fragmento de un romance.

Sembrado está el duro suelo
De la sangre zamorana,
De los tres hijos queridos
Del buen viejo Gonzalo Arias:
Sembrado está el duro suelo
De las piezas de las armas;

Y del batir de los golpes,
urcada la empalizada.

O en estos versos de la égloga segunda de Garcilaso:

Sino de rato en rato les decia:
Vosotros los de Tajo en su ribera
Cantareis la mi muerte cada dia.

Este descanso llevaré aunque muera;
Que cada dia cantaréis mi muerte
V*osotros los de Tajo en su ribera.*

Paréceme tambien que la repeticion del verso comunica muchísimo donaire al estribillo que dice:

A coger el trébol, damas,
La mañana de San Juan;
A coger el trébol, damas,
Que despues no habrá lugar.

En las composiciones que se escriben para el canto, es muy frecuente que el músico repita ciertos versos, al repetir la frase musical. La repeticion de versos es además, como sabes, una de las galas de las letrillas, villancicos, canciones, etc. La siguiente cancioncita es del rey don Juan II de Castilla.

Amor, nunca pensé
Que tan poderoso eras,
Que podrias tener maneras
Para trastornar la fé,
Hasta agora que lo sé.

Pensaba que conocido
Te debiera yo tener,

Mas no pudiera creer
Que fueras tan mal sabido;
Ni jamás no lo pensé,
Aunque poderoso eras
Que podrias tener maneras
Para trastornar la fé,
Hasta agora que lo sé.

En este hermoso villancico al Niño Jesús observarás una combinacion parecida.

Soles claros son
Tus ojuelos bellos,
Oro los cabellos,
Fuego el corazon.

Rayos celestiales
Echan tus mejillas,
Son tus lagrimillas
Perlas orientales.
Tus labios corales,
Tu llanto es cancion,
Oro los cabellos,
Fuego el corazon.

Es tambien lindísima la siguiente copla.

¡Trébole, ay Jesú, cómo huele!
¡Trébole, ay Jesú, qué olor!

¡Trébole de la niña dalgo
Que amaba amor tan lozano,
Tan escondido y celado,
Sin gozar de su sabor.
¡Trébole, ay Jesú, cómo huele!
¡Trébole, ay Jesú, qué olor!

—Como que dá ganas de bailar.

—En otras canciones y en las letrillas se repite al fin de cada estrofa el estribillo, que suele constar de dos ó cuatro versos. Acuérdate del

hermoso efecto que produce el verso: *Salid sin duelo lágrimas corriendo* al final de las estancias de la cancion que Garcilaso, en la égloga primera, pone en boca del Pastor Salicio. Concluyamos con dos cancioncitas, á cual más hermosa, entresacadas de la inagotable mina que en este género posee nuestra literatura castellana.

Fertiliza tu vega
Dichoso Tormes
Porque viene mi niña
Cogiendo flores.

De la fértil vega
Y el estéril bosque
Los vecinos campos
Maticen y broten

Lirios y claveles
De varios colores,
Porque viene mi niña
Cogiendo flores.

Vierta el alba perlas
Desde sus balcones
Que prados amenos
Maticen y borden,
Y el sol envidioso
Pare el rubio coche,
Porque viene mi niña
Cogiendo flores.

El céfiro blando
Sus yerbas retoce,
Y en las frescas ramas
Claros ruiseñores
Saluden al dia
Con sus dulces sones,
Porque viene mi niña
Cogiendo flores.

La siguiente es de Lope de Vega. Hagamos un alto de un par de minutos, si no quieres que eche los bofes. Sobra tiempo.

Pues andais en las palmas
Angeles santos,
Que se duerme mi Niño,
Tened los ramos.

Palmas de Belen,
Que mueven airados
Los furiosos vientos
Que suenan tanto,
No le hagais ruido,
Corred más paso;
Que se duerme mi Niño,
Tened los ramos.

El Niño divino
Que está cansado
De llorar en la tierra
Por su descanso,
Sosegar quiere un poco
Del tierno llanto;
Que se duerme mi Niño,
Tened los ramos.

Rigurosos hielos
Le están cercando;
Ya veis que no tengo
Con que guardarlo;
Ángeles divinos,
Que vais volando,
Que se duerme mi Niño,
Tened los ramos.



DIÁLOGO XI.

Unidad y variedad en los ritmos de tiempo y de acento.—Unidad de una estrofa.—Ventajas del endecasílabo.—Variedad de metros.—Riqueza de ritmo del octosílabo.—El encandísabo reune las mismas ó mayores ventajas que el octosílabo.—El mejor metro para la epopeya.—Ritmo de la prosa.—Cadencia final de las frases y cláusulas.

SENTÉMONOS debajo de aquellos pinos.

—Más valdrá; porque el cielo presenta mal cariz, y no me haria gracia que nos cogiese un chaparron por aquellas alturas y en despoblado.

—Anda, saca las figuras, y siga la procesion.

—Hoy no hay figuras.

—Lo siento.

—El salchichon y la bota acá, por si llueve.

—Esta tarde nos toca examinar la unidad y variedad en los ritmos de tiempo y de acento.

—El de tiempo, dijimos que dependia de la proporcionada duracion ó medida de las pala–

bras, frases y cláusulas, y el de acento de la acertada distribucion de los acentos, ¿no es eso?

—Cabal. Pero hay que notar que ambos ritmos andan siempre de tal manera unidos que en rigor no constituyen más que uno solo.

—¿Cómo puede ser eso? Hasta ahora habia creido que la distribucion de sílabas acentuadas y la mayor ó menor longitud de los sonidos y de las pausas eran dos cosas enteramente distintas.

—Y lo son.

—Entónces ¿cómo es posible que dos cosas no sean más que una? Si una cosa es el tiempo que dura el sonido, y otra el acento ó la intensidad, ¿cómo han de confundirse?

—No digo que se confundan. Precisamente para no caer en semejante confusion, examinamos tan prolijamente la naturaleza del acento y de la cantidad de las sílabas.

—La madeja se me va enredando cada vez más.

—Procuraremos desenredarla, para lo cual nos vendrá de perilla el siguiente ejemplo de D.ª Gertrudis Gomez de Avellaneda.

Ay! de la ardiente zona do tienes alto asiento
Tus rayos á mi cuna lanzaste abrasdaor...
Por eso en ígneas alas remonto el pensamiento,
Y arde mi pecho en llamas de inestinguible amor.
Más quiero que tu lumbre mis ansias ilumine,

Mis lágrimas reflejen destellos de tu luz,
Y solo cuando yerta la muerte se avecine
La noche tienda triste su fúnebre capuz.»

Creo que no se necesita un oido muy fino para percibir en estos versos el efecto del ritmo de tiempo.

—Claro que no. Como que pueden leerse llevando el compás.

—Y compás de cuatro. El tiempo en que se pronuncia esta série de sonidos se determina y mide de una manera exactísima.

—No cabe duda.

—Es un todo dividido en partes de igual extension ó duracion.

—Eso digo. Y en la igual medida de estas partes consiste el ritmo de tiempo.

—Perfectamente. ¿Y cuántas son esas partes?

—¡Miren qué pregunta! Ocho.

—¿Y cómo lo sabes?

—¡Toma! ¿No tengo ojos? A verso por barba.

—Ya. ¿Pero cómo distingue tu oido un verso de otro? ¿Cómo los cuenta? ¿Cómo cuenta el número de compases?

—Por medio de las pausas.

—Mas para poner el referido pasaje en música, no hay necesidad de interrumpir la continuidad del sonido.

— Podrian cantarse estos ocho versos sin hacer la más leve pausa entre el primero y el segundo ó entre los hemistiquios, y sin embargo los versos y los hemistiquios no por esto dejarian de percibirse claramente.

— Recordando lo que dijimos al tratar del ritmo de acento...

— Calla, calla. Soy un...

— ¿Has caido por fin?

— Mal haya el acento y toda su parentela!

— Acuérdate de que los acentos predominantes se corresponden con las notas fuertes, y que estas notas fuertes en la música, colocadas á distancias proporcionadas, sirven para distinguir las cantidades de tiempo, compases y partes de compás. En el ejemplo anterior carga uno de los acentos predominantes en la penúltima sílaba de cada hemistiquio y de cada verso, y por esta razon el oido, sin necesidad de pausas, puede apreciar la igual duracion de todos los versos y hemistiquios.

De la pausa puede prescindirse, pero del acento no. El acento es absolutamente indispensable para que el oido perciba la medida.

Hé aquí como el ritmo de acento y el de tiempo no constituyen en el fondo más que un solo ritmo.

Leyendo naturalmente los versos anteriores, una pausa del valor de una sílaba, juntamente

con el acento, distinguen los versos y los hemistiquios, como puede demostrarse con signos musicales. Bastará escribir el primer verso.



De modo que cada verso tiene la medida exacta de un compás de cuatro. El acento final del verso cae á la entrada del compás, y el del final del hemistiquio á la entrada de la tercera parte, esto es, á la mitad del compás. Notarás que los versos de catorce sílabas suenan tambien mejor cuando está acentuada la segunda sílaba de todos los hemistiquios, esto es, la segunda y novena de cada verso.

—Sin duda por ser las que corresponden á la entrada de las partes segunda y cuarta del compás.

—Mucho que sí.

—¿Y cuando cae el acento en la primera ó en la tercera?

—La medida parece que sufre alguna perturbacion, como puedes notarlo en los versos anteriores al llegar á este que tiene acentuada la primera.

Y arde mi pecho en llamas de inestinguible amor.

—Efectivamente, al llegar á este verso la lengua tropieza algun tanto; pero no me causa

mal efecto; ántes bien se me figura que este acento del vocablo *arde*, comunica á la frase mucha energía.

—Es verdad, pero confiesas que la lengua tropieza.

—Cierto. Mas, si no me engaño, sin que se pierda ni altere el compás.

—No se pierde, que si se perdiese, careceria el verso de medida.

—No entiendo como puede ser.

—Que la regularidad sufre algun menoscabo es evidentísimo. En la segunda parte del compás, en vez de las cuatro notas que le corresponden, tienen que ingerirse cinco, y por consiguiente pierden algunas una parte de su duracion. De aquí el que la lengua tenga que andar un poco más lista, y la consiguiente falta de regularidad que el oido percibe.

—¿Y si estuviese acentuada la tercera sílaba del verso?

—En ese caso la perturbacion seria todavía mayor. La segunda sílaba entraria entónces en la primera parte del compás, y en la segunda parte no entrarian más que tres notas ó sílabas.

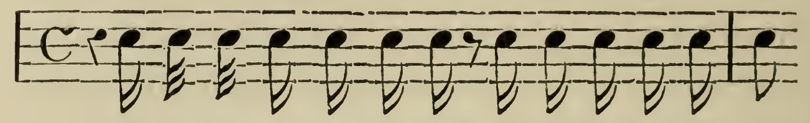
—¿Y es cierto que no se altera el compás?

—No se altera: lo único que se altera es la cantidad de algunas sílabas.

—¿Cómo deberia escribirse el cuarto verso citado? Dímelo, para que, comparándolo con

el primero, pueda comprender mejor en que consiste esa alteracion de la cantidad.

—Al leerlo, lo pronunciamos así:



—Ya entiendo: las sílabas *de* y *mi* valen la mitad de las otras, y de esta manera resultan los cuatro tiempos cabales.

—Comprendiendo bien todo lo que acabamos de decir, es sumamente fácil demostrar como la principal causa de la eufonía de estos versos es la unidad y la variedad del ritmo.

En todos los de catorce sílabas el elemento preponderante es la unidad.

Por esto en composiciones largas, como los poemas de Berceo y del Arcipreste de Hita, llegan á parecer monótonos y fatigan.

Los ocho citados se leen sin más pausas que las brevísimas que has visto despues de cada hemistiquio. Todas las segundas sílabas de los hemistiquios están acentuadas ménos la del primer hemistiquio del citado verso cuarto. Por consiguiente, salva esta única excepcion, la cantidad de todas las sílabas y pausas es perfectamente igual. Tenemos pues que el tiempo total empleado en leer los 8 versos, está divi-

dido en 128 partes perfectamente iguales, lo cual constituye un elemento de unidad.

Segundo elemento de unidad. Todas estas 128 partes forman 32 grupos de cuatro tiempos ó notas, que se perciben y distinguen claramente por los acentos de la entrada de las partes del compás.

Tercer elemento de unidad. Estos 32 grupos de cuatro tiempos, forman 8 grupos superiores ó compases perfectamente iguales, que se perciben y distinguen claramente por los últimos acentos de cada verso que caen á la entrada del compás.

Cuarto elemento de unidad. Los 8 compases se dividen en 2 miembros ó grupos de 4 compases, que se distinguen uno de otro por la correspondencia de los consonantes.

Quinto elemento de unidad. Cada uno de estos 2 grupos de 4 versos consta de 2 grupos de 2 versos, que se distinguen y perciben tambien claramente por la terminacion de consonante agudo.

Sexto elemento de unidad. Cada grupo de 2 versos consta tambien de 4 partes ó hemistiquios perfectamente iguales.

En resúmen, y para verlo de una ojeada:

La estrofa consta de 2 miembros.
El miembro de 2 submiembros.
El sub-miembro de 2 versos.

El verso	de 2 hemistiquios.
El hemistiquio	de 2 grupos de 4 tiempos.

De lo cual resultan:

1 estrofa.
2 miembros.
4 sub-miembros.
8 versos.
16 hemistiquios.
32 grupos de 4 tiempos.
128 tiempos.

La estrofa consta	de	4 grupos de 2 versos.
El miembro	de	4 versos ó compases.
El verso ó compás	de	4 grupos ó partes de compás.
La parte de compás	de	4 tiempos ó notas (sílabas ó pausas).

La estrofa contiene 32 acentos rítmicos.	8 predominantes (final de verso). 8 secundarios (final de hemistiquio). 16 ménos intensos (segundas sílabas de cada hemistiquio).

¿Puede pedirse más proporcion, más regularidad, más órden, en una palabra, más unidad?

—Efectivamente. Y en verdad, en verdad que es cosa admirable.

—Y todo eso lo hace el oido, sin necesitar para nada de la aritmética.

Analicemos ahora otros ejemplos.

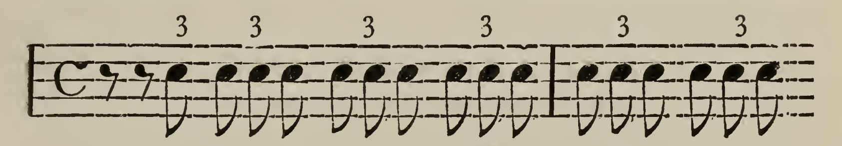
La misma composicion de donde está tomada la citada estrofa nos los proporcionará en abundancia.

El ritmo de los versos de doce y diez sílabas se diferencia mucho del de los de catorce. Cada verso puede formar tambien un compás de cuatro; pero así como en los de catorce cada

parte de compás forma un grupo de cuatro notas, en los de diez y de doce, no consta más que de tres, como lo demuestran los siguientes de doce sílabas, llamados de arte mayor.

Cual vírgen que el beso de amor lisonjero
Recibe agitada con dulce rubor;
Del rey de los astros al rayo primero,
Natura palpita bañada de albor.
Y así cual guerrero que oyó enardecido
De bélica trompa la mágica voz,
El lanza impetuoso, de fuego vestido
Al campo del éter su carro veloz.

Pronúnciase de este modo:



Las sílabas están agrupadas de tres en tres sin interrupcion ninguna, excepto en los finales agudos, en los cuales una pausa ocupa el lugar que corresponde á la última sílaba del verso llano.

—Me parecen estos versos más armoniosos que los de catorce.

— Porque la regularidad es mayor, y por consiguiente más perceptible la unidad.

En estos no median pausas, y el acento se reproduce con más frecuencia. Aun que ahora, porque son pocos, te hayan gustado más, en cambio te fatigarian mucho ántes, como te lo

demostraria la lectura de cualquiera de los poemas algo extensos de Juan de Mena. Cansan desde el momento en que se percibe la falta de variedad.

En el mismo caso se encuentran los de diez sílabas, con la circunstancia de que así como en los de arte mayor no media ninguna pausa entre verso y verso, en los de diez es absolutamente indispensable, áun despues de los versos llanos. Pertenecen á la misma composicion de la Sra. Avellaneda, que en mi concepto, salvo mejor parecer, no es cosa del otro juéves.

¡Mas qué siento!... balsámico ambiente
Se derrama de pronto!... El capuz
De la noche rasgando, en Oriente
Se abre paso triunfante la luz.
Es el alba! se alejan las sombras,
Y con nubes de azul y arrebol,
Se matizan etéreas alfombras
Donde el trono se sienta del sol.

Escríbense como los de arte mayor: el ritmo es exactamente el mismo, con una leve diferencia al final del verso, en que no entran más que dos sílabas en la parte de compás.



—No obstante el inconveniente que en todos esos versos encuentras de exceso de unidad.....

—Exceso de unidad nó, porque en la unidad no cabe exceso; pero sí falta de variedad.

—¡Enhorabuena! Confieso que me gustan muchísimo.

—Y gustan á todo el mundo. Sin embargo, el instinto, excelente consejero en estas materias, ha guiado perfectamente el gusto de los escritores y del pueblo. De los versos alejandrinos, tan usados por nuestros más antiguos poetas, pasó el cetro á los de arte mayor; y despues de no muy prolongada, bien que reñidísima guerra, llegó su vez al endecasílabo, el cual conserva y conservará, Dios mediante, su reinado, mientras viva y florezca la lengua castellana. El de diez sílabas nunca estuvo en boga.

Espronceda, Zorrilla, y muchos otros reputados poetas de nuestros tiempos, han resucitado los versos alejandrinos, de arte mayor y decasílabos; mas el afan de novedades (que por novedades se toman á veces las mayores antiguallas), no pudo tanto en ellos ni en sus imitadores, que desconociesen ni un solo instante las ventajas del endecasílabo, ni dejasen de darle en sus obras una merecida y justa preferencia.

—¿Qué ventajas son esas?

—El verso endecasílabo, sin desmerecimiento de la unidad, por razon de sus diversos cortes

y de la más libre colocacion de los acentos, se presta á una variedad que no cabe en ninguno de los anteriormente citados. Su marcha no es tan regular y acompasada, pero en cambio es más airosa, más suelta, más severa, más viva, más enérgica.

—Pues por lo mismo que su movimiento no es tan acompasado, creo yo que los versos de diez, doce y catorce sílabas son más armoniosos; en una palabra, que su estructura es más análoga á la estructura de toda composicion musical.

—Así parece.

—El movimiento de la música es perfectamente regular.

—Pero la música compensa la regularidad del compás con elementos de variedad de que carece el lenguaje, sin contar con la melodía, es decir, con una variedad de tonos imposible en la voz hablada, cuenta con una riqueza en el ritmo de tiempo con que no puede contar el habla. Por mucho que varie la cantidad de las sílabas al juntarse y ordenarse en la frase, compara esa diversidad, siempre muy limitada, con la inmensa diversidad de tiempos en las notas musicales, que á veces constan solamente de un octavo de parte de compás y otras veces se prolongan uno y dos y más compases. En el canto es mucho mayor la unidad que en el

habla, es cierto; pero tambien es infinitamente mayor la variedad. Por esta sola razon, prescindiendo de otras muchas, el canto supera en hermosura á la palabra más artísticamente declamada.

—Rindo mis armas. Retiro la proposicion, y no por mera fórmula parlamentaria. Cuando me vea en los escaños del Congreso, ya será otro cantar. Entónces erre que erre.

—Como cuando hablamos de otras cosas más importantes que los versos.

—Poco á poco. Contigo disputo siempre con el corazon en la mano.

—¿Y cuando seas diputado?

—Los medios podrán ser más ó ménos diplomáticos, oratorios, tortuosos, pero el fin... ¡Como el fin sea bueno!.....

—No importa que asesines ó degüelles á media España ¿no es verdad?

—Daca la bota, y volvamos á la discusion pacífica, á la discusion musical, propia de los políticos de largas narices.

—Además de las razones alegadas, hay que tomar en cuenta otra consideracion, que con harta frecuencia echan en olvido los versificadores listos de manos y los mejores arquitectos de vocablos. En la música el sonido es todo; mas no así en el lenguaje, donde, hasta en la misma poesía, tiene una importancia secundaria.

—Veo que tú mismo te estás haciendo el pro y el contra. ¡Es chistoso! El otro dia porque te dije que estábamos en el siglo de la idea, te encalabrinaste de tal modo, y tan alta pusiste la música, que ya me daban ganas de quemar los libros, y dedicarme á la flauta ó la bandurria; y ahora salimos con que en el lenguaje la música no es más que el acompañamiento.

—Ni tanto.

—¿Ni tanto?

—Una cosa es negar la importancia de la armonía, y otra cosa darle más de la que debe tener. Así como en la ópera no debe sacrificarse la música al drama ni á una mal entendida expresion; así en la poesía ó en la oratoria tampoco debe sacrificarse el pensamiento á la versificacion ó á la armonía, ni el entendimiento al sentimiento, ó lo que todavía seria peor, á la sensacion, al oido. Y haciendo aplicacion de esto á los versos de que tratábamos, áun cuando por la regularidad del ritmo fuesen efectivamente más armoniosos que el endecasílabo, lo que repito no es exacto, la mayor flexibilidad de éste bastaría para darle la preferencia que justamente ha obtenido. Dentro del acompasado ritmo de los versos alejandrinos, decasílabos y de doce sílabas, el pensamiento se encuentra como atado, oprimido, y violentamente encajado en el molde, y la fantasía, como el ave encerrada en

doradas rejas, no puede tender el vuelo por los espacios umbríos da la floresta, ni remontarlo ufana y libre hasta el azulado espacio del firmamento. La monotonía del ritmo parece como que se pega al sentimiento y lo esclaviza y lo fuerza á una unidad ficticia que no es la unidad de la vida. En algunas composiciones líricas ó en determinados pasajes de extensas composiciones narrativas podrá vencerse este inconveniente, pero en todo un poema como el de Alejandro, ó los de Berceo, ó los de Juan de Mena es materialmente imposible. En obras de esta naturaleza, el volver á los alejandrinos y coplas de arte mayor seria un enorme retroceso por nadie intentado. Gil y Zárate, en mi concepto con mucha oportunidad, empleó el verso de arte mayor en la primera escena de *Guzman el bueno*, y tambien Martinez de la Rosa en las composiciones tituladas *Himno epitalámico*, *La aparicion de Vénus* y *Los votos de un amante.*

—A ver si de entre esos papeles me sacas alguna composicion escrita en versos de estas diversas especies. Las tres que has dicho de Martinez de la Rosa las tengo muy leidas.

—Zorrilla es quien ha contribuido más á restaurar los alejandrinos, no usados por Espronceda. Ya te acordarás de la composicion titulada *La tempestad*; pero en general más me llenan los que se encuentran en su *Granada.*

Los siguientes están tomados de la *Leyenda de Alhamar.*

Vosotros favoritos del genio y la armonía,
Que á par de las abejas saltais de flor en flor,
La gota estremeciendo titiladora y fria
Con que el rocío baña su virginal boton:
De vuestra poesía verted en mí el tesoro:
Lo armónico prestadme de vuestra vaga voz,
Porque mi mano pueda sacar del arpa de oro
Las cláusulas que dignas de mi relato son.

—Los encuentro magníficos.

—Sí, pero la magnificencia es precisamente lo que muchas veces está de sobra, y quizás el mismo Zorrilla invade muy frecuentemente los límites de la hinchazon.

Una de las composiciones en que este metro me parece empleado con más acierto es en la de Selgas titulada *La nube de verano.*

—A ver, á ver.

—Dice así:

Yo la he visto tranquila, suelta en blancos celajes,
De su impalpable velo rasgado el ancho tul,
Tender con indolencia magníficos encajes
Del áspera montaña por el contorno azul.

Y recatada y llena de vaporoso encanto
Alzarse lentamente con noble majestad,
Perdidas en el aire las ondas de su manto
Cruzar de las montañas la agreste soledad.

Y á la mirada ardiente del sol que la enamora
Ví reflejarse en ella las tintas del pudor;
Como muestra la vírgen su faz encantadora,
Al teñirla de púrpura los rayos del amor.

Y el sol, en su hermosura y en su cariño ciego
La coronó de rayos sediento de placer;

Y desgarró su manto y la abrasó en su fuego
La suspendió en el aire y fecundó su sér.

Temblaron comprimidos los vientos bramadores,
Resonando en los ecos con desmayado afan;
Y vestida la nube de sombras y colores
Sintió bajo sus alas gemir el huracan.

Y derramó su manto de púrpura brillante,
Y reflejó en las aguas su sombra y su color,
Y se deshizo en lluvia, y arrebató inconstante
Relámpagos y truenos su aliento abrasador.

Y yo la ví tenderse por el azul del cielo
Perdida su hermosura, su gracia celestial,
Coronadas de lágrimas las ondas de su velo,
Rota sobre los aires su toca virginal.

Y el sol mirando en ella sus últimos amores,
Lanzando en Occidente su último fulgor,
Tendió por los espacios el arco de colores
En prenda de su dicha y en nombre de su amor.

—Vamos, yo no encuentro monotonía en estos versos.

—Te aseguro que la encontrarías, si se tratase de una composicion muy extensa. En otra poesía hermosísima empleó Selgas este mismo metro, y es la titulada *El laurel.* Además, el ritmo de los alejandrinos permite alguna pequeña variedad en la colocacion del primer acento de los hemistiquios. Aunque prevalece constantemente el segundo lugar, de vez en cuando cae el acento en la cuarta sílaba del hemistiquio, como en los siguientes:

Con que el rocío baña
Su virginal boton....
De su impalpable velo...
Ví reflejarse en ella...

Y en su cariño ciego...
La coronó de rayos...
Y la abrasó en su fuego...
La suspendió en el aire
Y fecundó su sér.
Y se deshizo en lluvia...
Y arrebató inconstante...
Y el sol mirando en ella...

Otras veces se apoya en la tercera silaba, v. g.

Yo la he visto tranquila...
Suelta en blancos celajes....
Como muestra la vírgen...
Al teñirla de púrpura...
Resonando en los ecos...
Y vestida la nube...
Coronadas de lágrimas...

Y otras, bien que muy pocas, hasta en la primera, como en estos:

Vi reflejarse en ella...
Rota sobre los aires...

Esta peregrina variedad en la colocacion del acento, queda limitada á las tres primeras sílabas en el verso de arte mayor, con la circunstancia de que siempre suena mal este verso cuando el acento se mueve de la segunda. Selgas, que lo empleó en la composicion *Á Laura* y en la titulada *La Dalia*, no se aparta una vez sola de esta regla.

—Léelas, que hoy tenemos tiempo, y parece que el nublado se va alejando.

—Leeré la segunda que es la más corta.

—«La Dalia es hermosa» cantaban las aves,
Volando ligeras en torno á la flor:

La flor ocultaba sus hojas suaves,
Temblando inocente de casto pudor.

«¿Que tiene la esquiva, las aves decian,
Que guarda su cáliz del sol celestial?»
Y más afanosas sus alas batian,
Y más se ocultaba la flor virginal.

Las aves dijeron: «Te causa congojas
El vuelo oficioso del aura sutil?»
La flor por respuesta cerró más sus hojas,
Y lento doblóse su talle gentil.

Huyeron las aves y tímida y pura
Abrió muy despacio sus hojas la flor:
Fecunda brillaba su casta hermosura...
¡Oh brillo fecundo del casto pudor!

Ni estos versos, ni en los de la otra composicion *Á Laura*, encontrarás un solo hemistiquio que no tenga acentuada la segunda sílaba. Y lo mismo podrás notar en los siguientes de Zorrilla:

Del álamo blanco las ramas tendidas,
Las copas ligeras de palmas y pinos,
Las varas revueltas de zarzas y espinos,
Las yedras colgadas del brusco peñon,
Medrosas fingiendo visiones perdidas,
Gigantes y mónstruos de colas torcidas,
De crespas melenas al viento tendidas
Pasaban en larga fatal procesion.

Juan de Mena y los poetas de los cancioneros, así como D. Leandro Moratin en la composicion en que imita el lenguaje y coplas de aquel autor, obedecen constantemente la misma ley. Espronceda algunas veces, creo que con toda intencion, aunque quizá no siempre con acierto, acentúa la tercera sílaba, y otras veces

la primera. Sin embargo, en las seis estrofas que voy á decirte, no encontrarás más que un hemistiquio con el acento en el primer lugar, y otro con el acento en el tercero. Pertenecen al conocido cuento del *Estudiante de Salamanca.*

Cual suele la luna tras lóbrega nube
Con franjas de plata bordada en redor
Y luego si el viento la agita, la sube,
Disuelta á los aires en blanco vapor;

Así vaga sombra de luz y de nieblas,
Mística y aérea dudosa vision,
Ya brilla, ó la esconden las densas tinieblas
Cual dulce esperanza, cual vana ilusion.

La calle sombría, la noche ya entrada,
La lámpara triste, ya pronto á espirar,
Que á veces alumbra la Imágen sagrada
Y á veces se esconde la sombra á aumentar.

El vago fantasma que acaso aparece,
Y acaso se acerca con rápido pié,
Y acaso en las sombras tal vez desparece,
Cual ánima en pena del hombre que fué.

Al más temerario corazon de acero
Recelo inspirara, pusiera pavor;
Al más maldiciente feroz bandolero
El rezo á los labios trajera el temor.

Mas no al embozado, que áun sangre su espada
Destila, el fantasma terror infundió,
Y, el arma en la mano con fuerza empuñada,
Osado á su encuentro despacio avanzó.

El hemistiquio con acento en la primera es este, *Mística y aérea*, y el que tiene acentuada la tercera es el segundo del verso *Al más temerario corazon de acero.*

En este papel traigo anotados algunos de los versos en que el mismo poeta acentúa la tercera sílaba del primer hemistiquio ó del segundo.

Las altas campanas, por el viento inquietas
Pausados sonidos en las torres dan...
A compás marchando con sordo rumor,
Y de tiempo en tiempo su marcha detiene
Y rezar parece en confuso son...
Y luego cien luces á lo léjos vió...
Enlutados bultos andando venian,
Y luego más cerca con asombro vé...
Infernal arcano parece encubrir...
Forzoso es que tenga de diamante el alma
Quien no sienta el pecho de horror palpitar
Quien como don Felix con serena calma...
Y la blanca dama devota rezando...
Los nombres de aquellos que al sepulcro van...

En los siguientes, alguno de los hemistiquios tiene acentuada la primera.

Llegó de don Félix luego á los oidos....
Y luego en hileras largas divididos,
Vió que murmurando con lúgubre voz...
Cuando en hondo sueño yace muerto el mundo
Cuando todo anuncia que habrá de morir...
Cuando una voz triste sus horas le cuenta...
Así en tardos pasos todos murmurando...
Cuando horrorizado con espanto ve...
Pronto su fiereza volvió al corazon...

—No me gustan.

—Sin embargo, en algunos la colocacion del acento, bien que repugne al oido por interrumpir la regularidad del ritmo, constituye una

verdadera belleza. En el primero de los citados versos,

> Las altas campanas por el viento inquietas,

el acento de viento, que cae en la tercera sílaba del segundo hemistiquio, expresa el inquieto movimiento de las campanas de una manera hermosísima. Y en el último,

> pronto su fiereza volvió al corazon,

el acento de *pronto* al principio del verso produce un excelente efecto. Para que mejor puedas apreciarlo, hé ahí toda la estrofa:

> Al fin, era hombre, y un punto temblaron
> Los nervios del hombre, y un punto temió;
> Mas pronto su antiguo vigor recobraron,
> Pronto su fiereza volvió al corazon.

—Efectivamente, parece que la prisa con que se anticipa el acento, contribuye á expresar más eficazmente la idea de prontitud.

—De todos modos, el ritmo resulta perturbado, causando una sensacion ingrata, y solamente puede justificarse esa perturbacion del ritmo por razon de la armonía imitativa.

—¿Y en los versos de diez sílabas no cabe la menor modificacion? ¿Son absolutamente indispensables los acentos de la tercera, sexta y penúltima?

—En cuanto al de la penúltima, excusado es decirlo, porque todos los versos tienen necesariamente acentuada su penúltima sílaba. En

cuanto á los de la tercera y sexta, son tambien obligatorios. D. Tomás de Iriarte, D. Leandro Moratin y Martinez de la Rosa, lo mismo que Espronceda y Zorrilla, las pocas veces que los usan, acentúan constantemente dichas sílabas, como puedes notarlo en los siguientes de Espronceda.

Salve, llama creadora del mundo,
Lengua ardiente de eterno saber,
Puro gérmen, principio fecundo
Que encadenas la muerte á tus piés.

Tú la inerte materia espoleas,
Tú la ordenas juntarse y vivir,
Tú su lodo modelas, y creas
Miles séres de formas sin fin.

Desbarata tus obras en vano
Vencedora la muerte tal vez,
De sus restos levanta tu mano
Nuevas obras triunfando otra vez.

Tú la hoguera del sol alimentas,
Tú revistes los cielos de azul,
Tú la luna en las sombras argentas,
Tú coronas la aurora de luz.

Gratos ecos al bosque sombrío,
Verde pompa á los árboles das,
Melancólica música al rio,
Ronco grito á las olas del mar.

Tú el aroma en las flores exhalas,
En los valles suspiras de amor,
Tú murmuras del aura en las alas,
En el bóreas retumba tu voz.

Tú derramas el oro en la tierra
En arroyos de hirviente metal,
Tú abrillantas la perla que encierra
En su abismo profundo la mar.

Tú las cárdenas nubes extiendes,
Negro manto que agita Aquilon,
Con tu aliento los aires enciendes,
Tus rugidos infunden pavor.

Tú eres pura simiente de vida,
Manantial sempiterno de bien.
Luz del mismo Hacedor desprendida,
Juventud y hermosura es tu sér.

Tú eres fuerza secreta que el mundo
En sus ejes impulsa á rodar,
Sentimiento armonioso y profundo
De los orbes que anima tu faz.

De tus obras los siglos que vuelan
Incansables artífices son,
Del espíritu ardiente cincelan
Y embellecen la estrecha prision.

Tú en violento, veloz torbellino
Las empujas enérgica, y van:
Y adelante en tu raudo camino
A otros siglos ordenas llegar.

Y otros siglos ansiosos se lanzan,
Desparecen y llegan sin fin,
Y en su eterno trabajo se alcanzan,
Y se arrancan sin tregua el buril.

Y afanosos sus fuerzas emplean
En tu inmenso taller sin cesar,
Y en la tosca materia golpean,
Y redobla el trabajo su afan.

De la vida en el hondo oceano
Flota el hombre en perpétuo vaiven,
Y derrama abundante tu mano
La creadora semilla del sér.

Ya conoces que si se prolongase demasiado esta cantinela, no tardaríamos en descabezar el sueño; sobre todo como se nos subiesen á

la cabeza ciertos vapores de filosofía alemana que afean, ó cuando ménos anublan, la indisputable hermosura de este pasaje.

La Sra. de Avellaneda en algunos versos de diez sílabas de su *Cántico de gratitud á Dios*, conservando siempre el primer acento de la tercera, coloca el segundo en la quinta ó en la séptima. No me hace gracia la novedad. Los siguientes tienen acentuadas la tercera y quinta.

Y tu sombra muestras en el sol....
Entre nácar y oro y arrebol...
Las potentes olas de la mar. .
De natura miras en tu altar....
A mi pecho tú favor le da....
Fresca lluvia mandas bienhechor....

Mucho peor me suenan todavía esotros con el acento de la tercera y séptima.

Al hacerlo á tu placer volar....
Y las ornas con tan gran primor.. .
Con que canta su primer valor....
De las noches la solemne faz....
Grata acoja tu bondad Señor...
Nuevas alas que desplega ya...
Leves hojas de marchita flor...
Siempre sea tu feliz poder...
Culto eterno de verdad poder...
Haces viertan lisonjera paz....

—Tampoco sé encontrarles el chiste.

—Don Leandro Moratin en una traduccion de Pablo Rolli empleó el acento en la cuarta y octava, pero con una pausa despues de la quinta. Esta combinacion hermosísima, efecto

de la reunion de dos versos de cinco sílabas, es una de las maravillas de que nos habla el Pinciano en su *Filosofía poética*, citándonos como modelo el verso

Súbito corre el tímido ciervo.

Pero valen mucho más que el modelo del Pinciano los pocos versos de esta especie que nos ofrece Moratin en la citada composicion, la única en que los usa, y es la siguiente:

¿Quieres decirme, zagal garrido,
Si en este valle, naciendo el sol,
Viste á la hermosa Dórida mia,
Que fatigado buscando voy?
—Sí, que le he visto pasar el puente,
Y á los alcores se encaminó:
Un corderillo la precedia,
Atado al cuello verde liston.
—¿Solo el cordero la acompañaba?
—Tambien con ella iba un pastor.
—¿Lícidas?—Ese; Lícidas era:
Mas ¿qué te asusta? ¿Que mal te dió?
—¡Ay, vaquerillo! ¡Qué feliz eres!
Pues áun ignoras lo que es amor.

—Es lindísima. Y los versos me parecen excelentes.

—Cansarian tambien, si la composicion fuese muy larga. Caen tan acompasados como los otros.

El mismo inconveniente de falta de variedad en el ritmo ofrecerian las composiciones demasiado largas escritas en versos de siete, seis, ó

cinco sílabas, que al fin y al cabo no son más que los hemistíquios de los alejandrinos, de los de arte mayor y de los de diez sílabas intercisos. El instinto ha guiado tambien á nuestros buenos poetas, quienes solamente los usan en poemitas ligeros, ó bien mezclándolos con otros de más extension. En cuanto á los de cuatro, tres y dos sílabas, no hay que hablar.

—¿Con qué tambien hay versos tan chiquirritines?

—Espronceda tuvo el capricho de usarlos, y Zorrilla y la Avellaneda no quisieron ser ménos. Pero á ese paso, todos los vocablos del diccionario y hasta los ronquidos serian versos. Algo debia reemplazar á los ecos y acrósticos. Personas muy formales se entretienen ahora en formar colecciones de sellos de franqueo. ¡Qué diantre! En algo se ha de matar el tiempo. Al fin vale más eso, que arreglar fronteras, y desarreglar gobiernos.

—Cada loco con su tema, y cada lobo por su senda.

—Lo dicho de los versos de catorce, doce y diez sílabas puede aplicarse con más razon á otros que modernamente se han escrito, principalmente por la Sra. de Avellaneda, tales como los de nueve, trece, quince y diez y seis.

En cuanto á los de trece, usados por D. Tomás de Iriarte en algunas de sus fábulas, no

se diferencian en nada de los de catorce, como lo demuestran los siguientes:

En una catedral una campana habia
Que solo se tocaba algun solemne dia.
Con el más recio son, con pausado compás
Cuatro golpes ó tres solia dar no más.
Por esto, y ser mayor de la ordinaria marca,
Celebrada fué siempre en toda la comarca.

—¿En qué quedamos? ¿Son versos de trece sílabas ó de catorce?

—Si al final del primer hemistiquio agudo no cuentas dos sílabas, y cometes la sinalefa cuando el hemistiquio es llano, te resultarán trece silabas; pero como al final de los hemistiquios deben seguirse las mismas reglas que al final del verso, y por lo tanto la terminacion aguda vale por dos, y la sinalefa no pasa de un verso á otro; de ahí se infiere que en realidad son versos de catorce sílabas como todos los demás, á saber, dos versos de siete reunidos. Lo mismo puede decirse de los siguientes de D. Leandro Moratin, los únicos que en sus obras se encuentran.

La bella que prendó con gracioso reir
Mi tierno corazon, alterando su paz,
Enemiga de amor, inconstante, fugaz,
Me inspira una pasion, que no quiero sentir.

¿Quién dirá que estos sean versos de trece sílabas?

—¿De modo que en realidad tales versos no existen?

—En Espronceda y Zorrilla no se encuentra ninguno; pero en la citada *Fantasía* de la Sra. de Avellaneda leo los siguientes:

Yo palpito tu gloria mirando sublime
¡Noble autor de los vivos y vários colores!
¡Te saludo si puro matizas las flores!
¡Te saludo si esmaltas fulgente la mar!
En incendio la esfera safírea que surcas,
Ya convierte tu tumba radiante y fecunda,
Y áun la pena que el alma destroza profunda
Se suspende mirando tu marcha triunfal.

—No me desagradan.

—Estos verdaderamente son versos de trece sílabas. El ritmo es exactamente el mismo que el de los de diez: los acentos son obligatorios en la tercera, sexta, nona y penúltima, de modo que las sílabas se agrupan igualmente de tres en tres. Pero valen mucho ménos que los de diez sílabas; porque estos vimos que podian reducirse á un compás de cuatro, y los de trece no pueden sujetarse á ningun compás. La monotonía es mayor, sin ventaja alguna que la compense.

La Sra. de Avellaneda en la misma composicion es quien por primera vez introdujo los versos de quince y diez y seis sílabas, y al mismo tenor podia haberlos compuesto de veinte ó de quinientas. El ritmo de acento es exacta-

mente el mismo: tambien van cayendo las sílabas de tres en tres como en los últimamente citados. Apelo al testimonio de tu propio oido. Los siguientes constan de quince sílabas.

Que horrible me fuera brillando tu fuego fecundo
Cerrar estos ojos que nunca se cansan de verte,
En tanto que ardiente brotase la vida en el mundo,
Cuajada sintiendo la sangre por hielo de muerte.
¡Horrible me fuera que al dulce murmurio del aura,
Unido mi ronco gemido postrero sonase:
Que el plácido soplo que al suelo cansado restaura
El último aliento del pecho doliente apagase!

Y luego siguen los de diez y seis.

¡Guarde, guarde la noche callada sus sombras de duelo,
Hasta el triste momento del sueño que nunca termina;
Y aunque hiera mis ojos cansados por largo desvelo,
Dale ¡oh sol! á mi frente ya mustia, tu llama divina!
Y encendida mi mente inspirada, con férvido acento,
Al compás de la lira sonora, tus dignos loores
Lanzará fatigando las alas del rápido viento,
A do quiera que lleguen triunfantes tus sacros fulgores!

—Me hacen el efecto de un muchacho remolon; á quien su madre obliga á andar á fuerza de rempujones.

— Suprimo los comentarios. ¡Pobre poesía castellana si los poetas se entregasen con demasiado ahinco á invenciones de esa estofa!

Vamos ahora á tomarles el pulso á los de nueve sílabas. Iriarte los usó en la fábula titulada: *El manguito, el abanico y el quitasol*. No sigue pauta ninguna en la colocacion de acen-

tos: en unos verás acentuada la tercera, en otros la cuarta, en otros la quinta, en uno la segunda y quinta, en otros la tercera y quinta, en otros la tercera y sexta. Abre mucho oido.

Si querer entender de todo
Es ridícula presuncion,
Servir solo para una cosa
Suele ser falta no menor.
Sobre una mesa cierto dia
Dando estaba conversacion
A un abanico y un manguito
Un paraguas ó quitasol,
Y en la lengua que en otro tiempo
Con la olla el caldero habló,
A sus dos compañeros dijo:
¡O que buenas alhajas sois!
Tú, manguito, en invierno sirves:
En verano vas á un rincon:
Tú, abanico, eres mueble inútil
Cuando el frio sigue al calor.
No sabeis salir de un oficio.
Aprended de mí pese á vos,
Que en el invierno soy paraguas
Y en el verano quitasol.

—Eso no es verso.

—Ni prosa tampoco. No cabia imitarse mejor el lenguaje del caldero con la olla.

—¿Y todos los versos de nueve sílabas respingan como esos?

—Todos no. Oye los siguientes de Espronceda.

Y luego el estrépito crece
Confuso mezclado en un son,
Que ronco en las bóvedas hondas

Tronando furioso zumbó;
Y un eco que agudo parece
Del ángel del juicio la voz,
En tiple punzante alarido
Medroso y sonoro se alzó:
Sintió, removidas las tumbas,
Crugir á sus piés con fragor,
Chocar en las piedras los cráneos
Con rabia y ahinco feroz,
Romper intentando la losa,
Y huir de su tierna mansion
Los muertos, de súbdito oyendo
El alto mandato de Dios.

—Ese ya es otro cantar. Pero me suenan como versos de diez sílabas.

—El efecto es el mismo: las sílabas tambien están agrupadas de tres en tres, puesto que constantemente tienen acentuadas la segunda y quinta.

En el cuento titulado *El estudiante de Salamanca*, de donde tomé estos versos, hay diez y seis más, acentuados de la misma manera, y son los únicos que se encuentran en las obras de Espronceda. En las de Zorrilla no supe encontrar más que veinte, de la *Leyenda de Alhamar*, y todos sin excepcion, así como los de la Avellaneda en las composiciones tituladas *La pesca en el mar* y *La Cruz*, conservan el acento en las mismas sílabas segunda y quinta.

El endecasílabo y el octosílabo no ofrecen el inconveniente de los versos hasta ahora mencionados: el acento de la penúltima sujeta el rit-

mo á la unidad, y en la colocacion de los demás acentos goza el poeta de libertad suficiente para dar á la frase toda la variedad que la eufonía del lenguaje requiere.

—¿Y en esos versos no hay más acento indispensable que el de la penúltima sílaba?

—En el octosílabo, no, pero sí en el endecasílabo. En cuanto al primero, ántes del acento de la penúltima suele tener otro preponderante, que indistintamente puede recorrer desde la primera sílaba hasta la quinta inclusive. En los siguientes cae en la primera:

Dádsele de buena gana....
Túvose por denostado...
Viéndote como te veo...

En esotros en la segunda:

Que llora por ir contigo...
Las lágrimas que despide...
Cortarale la cabeza...
Venis de la muy florida...
Los moros que desmayaban....
Retumba la voceria...
Dejadme vos derramar ..
Labradas á la morisca...
Combaten á Calatrava ...
Gran llanto se hizo en Castilla...

Pero son mucho más frecuentes, y por lo general más enérgicos, los que tienen acentuada la tercera, v. gr.:

Acallad dulce Señora....
Dios fortísimo admirable....
Su voz hiere en mis oidos....
Del gran peso de mis males...

Con suspiros consumido....
Sobre un paño lo ponian...
Los pendones desplegados....
Una cruz resplandeciente...
Respondiérales su rey...
Grandes gentes le venian...
Tomó llaves del castillo ...
Arrastrando los pendones...
Gran matanza hacen ellos.

Los siguientes tienen acentuada la cuarta.

Que la oracion es consuelo...
El alma á Dios ofrecia....
Que el gran esfuerzo que tiene.. .
Y otro un puñal acerado. ..
Pelearé de tal guisa....
Muy grande cerco ponia. ..
Firieron recio en los moros....
Mandó tocar atambores....
Gran dulcedumbre se esconde ...

En los que siguen se apoya el acento en la quinta.

Como la manzana sano....
En la encarnacion junté....
De allende la mar al rey....
Que si la batalla pierde...
Entre los robustos brazos...

Y en alguno que otro puede decirse que no se percibe más acento que el de la penúltima, v. gr.:

Con la su caballeria....
Para el Miramamolin....

Por último, en muchos predominan dos y á veces tres acentos, notándose entre ellos mayor ó menor diferencia en su intensidad, que, como recordarás, casi nunca es perfectamente igual. Basta citar los siguientes:

1.ª y 3.ª

Gloria y lumbre de mi vida....
Toma y llévatelo ya....
Dal-le vuestro corazon....
De hartos moros principales...

1.ª y 4.ª

Yerbas del muro pacia....
Antes porque disperteis....
Lloro; que andais muy dormido....
Anda por fieros breñales....
Hombre ese niño que ves....
Tiene su trono en el cielo....
Vírgen, ¿porque no acallais....
Busco la oveja perdida....

1.ª y 5.ª

Como no te acuerdas de ella....
Mucho le pesaba al rey....
Blancos más que nieve blanca....
Ruégovos que aquí muramos....
Pinta su pasion el alma...
Pálido y mudado el rostro...
Salen á coger guirnaldas.....

2.ª y 4.ª

Templad con todo la pena...
Gimiendo estaba y llorando....
No dice al rey lo que pasa...
La nieve y noche encogida....
Las manos tuerce furioso....
Pasada á escuras sin luz....

2.ª y 5.ª

Aquí perderé la vida....
Yo siento que helado estais...
Muy grande aparejo hacia...
No pide mi sangre guerra....
Ceñid los membrudos brazos....
Las cuerdas de amor hiriendo....
Zelinda, Adalifa y Zaida...

3.ª y 5.ª

La que tuvo un rey por suyo...
Sin color ni olor están....
Respondió la reina airada...
De palacio sale el Cid....
Del pendon prendió los cabos...
Y verá el buen rey Alfonso....
Más ganancia habrán dejado....
Los que son de ruin valía...
Que una gruesa lanza cimbra....

1.ª, 3.ª y 5.ª

Luego mal les viene cerca ...
Tierra rica, hermosa y llana.. .
Tanto llanto y tanta pena.....
Plegue á Dios que non se caigan....
Y alterada voz levanta....
Ved que siente el alma mia....
Brotan fuego y vivas llamas...

—¿De quién son esos versos?

—Algunos de Lope de Vega, y la mayor parte del Romancero.

Basta lo dicho, sin contar con la diferencia en la longitud de sílabas, vocablos, cortes y pausas, para que puedas apreciar la inagotable riqueza de ritmo á que se presta el verso octosílabo. Si este es el verso mimado del pueblo, si con este labra el pueblo sus romances, décimas y redondillas, si el teatro lo prefiere á todos los demás, si por último es el verso que prevalece en los refranes y hasta en la frase de la prosa, no vayas á creer que sea sin motivo. Así en materia de versificacion como en mate-

ria de política, el verdadero pueblo (y entiendo por verdadero pueblo grandes y pequeños, sin distincion de mayores y menores contribuyentes), cuando guiado por el sentimiento y no por las recetas de los sabios, sin propósito deliberado de fundar nada, funda en el transcurso lento de los siglos leyes verdaderamente constitucionales; es indudable que acierta.

—Luego...

—¿Luego qué?

—Te proclamas partidario del sufragio universal.

—No se trata de votos, sino de costumbres, de añejas costumbres. El pueblo que se empina calándose el bonete de doctor, el pueblo pedante, desbarra, como todos los pedantes.

—Mas sin pedantería ninguna, puede seguir el camino que le trazaron sabios reformadores.

—En la materia que tratamos, los sabios reformadores nos dan los versos de nueve, trece, catorce, quince y diez y seis sílabas, los hexámetros y pentámetros, etc. etc.; el pueblo nos da el octosílabo mondo y lirondo. Compara las elucubraciones de los sabios reformadores con el instinto seguro del verdadero pueblo, y decide. Lo que de la análisis científica resulta, ya lo has visto.

—Si, si, ya lo veo. En suma, el octosílabo

es otra de tantas instituciones seculares. ¿No es eso lo que querias decir? ¡Cáspita con las tales instituciones! Mas no te dé cuidado, que en sonando el trueno gordo no les llegaremos al pelo de la ropa á los señores octosílabos.

—Sin embago, uno de nuestros sabios reformadores augura no solo á los octosílabos, sino á todos los versos la desgraciada suerte de los frailes.

—¡Hola! ¿Se trata de desamortizarlos?

—Y de dar con todos ellos al diablo.

—Nada temas.

—Ni por pienso. Ya sé yo que de todos modos tendrian que volver.

—¿Quién, los frailes?

—Los frailes y los octosílabos.

—¡Chico! tú vives en la region de las tumbas.

—De los tumbos; que al fin, al fin, valle de tumbos es tambien este valle en que lloramos.

—¡Y reimos, babieca!

—Al freir, al freir será el reir. Mas prosigamos, que el cielo vuelve á encapotarse, y todavía nos falta algo que andar.

El verso endecasílabo reune las mismas ó mayores ventajas que el octosílabo. El señorío y dominio de que ha gozado y goza, no es tampoco debido á la casualidad, sino á su propia excelencia.

—¡Calle! ¿Es otra institucion secular?

—Que vivirá más que nosotros, y que no conseguiríais derribar al suelo todos los reformadores juntos, por mucho que madrugaseis.

—¡Ea, ea! salga á plaza la gallardía de ese nuevo tiranuelo.

—Es el verso propio de los asuntos elevados. ¿Qué comparacion cabe entre su entonacion y energía, su flexibilidad y dulzura, y el acompasado martilleo de los demás versos largos que examinamos?

—¿Tanto puede una sílaba?

—¿Cómo, una sílaba?

—Lo digo, porque dos de los versos que hasta ahora llevamos examinados, son el de diez sílabas y el de doce.

—Pero nada tienen que ver con el endecasílabo. A este lo reconocerias entre mil.

—¿Por qué razon?

—Por el ritmo libre y variado, no sujeto á compás, y sin embargo, de una unidad tan perceptible, que el oido más torpe y rudo al instante echa ménos la falta de un solo acento ó de una sola sílaba.

—Teniendo, como dices, acentos obligados, ¿en qué consiste esa libertad del ritmo?

—Uno solo es obligatorio. Basta que esté acentuada la sexta sílaba. Las demás pueden estarlo ó no; y lo mismo que en el verso octo-

sílabo, á veces es uno solo el acento preponderante, á veces son dos, y á veces cuatro.

Por no gastar tiempo, voy á ponerte en este papel unos cuantos endecasílabos diferentemente acentuados, indicando el número de la sílaba en que, además de la sexta, cargue mucho el acento:

Acento en la 1.ª

Ágiles, desenvueltos, alentados....
Áspero, riguroso y justiciero.....

Acento en la 2.ª

Los árboles se mueven con rüido ...
Cual perlas entre piedras de colores....
Las sombras van los montes recogiendo.....
De trompas y atambores altamente....

Acento en la 3.ª

Tan soberbia, gallarda y belicosa....
Y á la usada labranza dispertaba....
Que el contento es principio de tristeza....
En la fuerza y esfuerzo le sobraba....
Las estrellas se muestran claramente....

Acento en la 4.ª

De caballeros canto enamorados.....
Es infinito y sumo entendimiento....
Del animoso céfiro soplada.....
Entre menudas guijas se dilata....
Un claro arroyo límpido y sosegado....

En algunos corre directamente la voz á apoyarse en la sexta, sin que nada se perciba, ó muy poco, ninguno de los acentos anteriores, v. g.

Que es la necesidad grande inventora....
Y de sus estallidos por los huecos....

Voy á ponerte ahora ejemplos de versos en que, sin contar con los acentos precisos de la sexta y penúltima, se perciban dos ó tres sílabas muy sensiblemente acentuadas.

Acentos en la 1.ª y 3.ª

Hábil, diestro, fortísimo y ligero...
Juntos pues los caciques del senado....

Acento en la 1.ª y 4.ª

Vimos del sol la lámpara encendida....
Donde acabó su cargo con la vida.....
Roja de sangre y húmeda la tierra....
Grevas, brazales, golas, capacetes.....
Lazos de fuertes mimbres y bejucos....

Acento en la 1.ª y 7.ª

Cura mi enfermedad, Médico santo....

Acento en la 1.ª, 3.ª y 8.ª

Quien esgrime la maza, y quien la pica....

Acento en la 1.ª, 4.ª y 8.ª

Este será quien más un gran madero.....
Gente es sin Dios ni ley, aunque respeta.....

Acento en la 2.ª y 4.ª

El sol las largas sombras acortaba....
Soberbios cielo y tierra despreciando....
Volved las armas y ánimo furioso....
Y un mar de amor y un cielo de clemencia.....

Acento en la 2.ª y 7.ª

Y es malo de mudar vieja costumbre....
Varon de autoridad, grave y severo....
Asido del troncon duro y nudoso....

Acento en la 2.ª y 8.ª

Las nubes á bordar de mil colores....
El bárbaro sagaz despacio andaba....
Con foso que los ciñe en torno cierra....

Acento en la 3.ª y 8.ª

Y quedaba engastado así en las flores....
Salió el hierro sangriento al otro lado...
Ricas alas formó del aire vano....

Acento en la 4.ª y 8.ª

Para brotar la espiga gruesa y larga...
Y de ceniza y humo el cielo viste.....

Acento en la 2.ª, 4.ª y 8.ª

Del bien perdido al cabo ¿qué nos queda.....
Dejó de andar acá y allá saltando....
Saltando acá y allá por todos lados....
Salió la clara luna á ver la fiesta....
Que el ciego y torpe miedo os va turbando...

En todos estos versos el acento de la sexta sílaba es el único obligatorio, y el más intenso. No para aquí la riqueza de acentuacion de este verso. Puede prescindirse tambien del acento de la sexta, en cuyo caso deben estar indispensablemente acentuadas la cuarta y octava juntamente, como te lo demostrarán los siguientes:

Que no hay mal pan cuando la hambre es buena.....
De cuerpo grande y relevado pecho.....
Como despues de tempestad furiosa....
Llueven de piedras turbulentas ondas....
El viento en calma y con la mar serena....
La gran tristeza de tus ojos bellos....

En los siguientes, además de los dos acentos obligatorios, se percibe tambien mucho el de la primera sílaba:

Fúlgidos brillan, y á los corvos techos....
Abren las puertas derribando el puente.....

Mezclan sus aguas por angosto seno.....
Montes retumban, los sonoros ecos....
Huésped eterno del abril florido....

Y en estos el de la segunda:

Se arroja el ciervo en el caliente estio....
Vital aliento de la madre Vénus.....
Así los cielos con amor benigno....
Jamás el peso de la nube parda....
En él te invoca de esperanza llena...

Estos versos endecasílabos con acento en la cuarta y octava y con una pausa entre la quinta y sexta reciben el nombre de *sáficos*, por su semejanza con el verso que de la poetisa griega imitó Horacio.

Iriarte en la fábula *La criada y la escoba* ensayó unos endecasílabos con acento obligatorio en la cuarta y séptima sílaba. Valen tan poco, como los otros suyos que esta tarde leimos.

Pero D. Leandro Moratin en la composicion titulada *Los padres del limbo* compuso los seis que voy á decirte, en los cuales notarás, además del acento de la cuarta y séptima, una pausa obligatoria despues de la quinta.

Huyan los años en rápido vuelo,
Goce la tierra durable consuelo,
Mire á los hombres piadoso el Señor...

Suban al cerco de Olimpo luciente
Eco doliente, lamentos y voces,
Lleguen veloces al trono de Dios.

—Parecen de diez sílabas.

—Si se empleasen tanto los de esta especie

como los sáficos en composiciones largas, serian tan fatigosos como ellos y los de arte mayor. Pero esta misma semejanza que has notado, nos demuestra que el verso endecasílabo se presta á todo. Si de la diversa longitud de las sílabas y vocablos y de la colocacion de las pausas ó cortes nace en el verso octosílabo tanta variedad en el ritmo de tiempo, calcula lo que será en el endecasílabo, que unas veces consta solamente de cuatro ó cinco vocablos, y otras veces consta hasta de diez, como alguno de los que acabamos de apuntar. La misma variedad notarás en las pausas: á veces todos los vocablos se presentan estrechamente unidos como un solo vocablo; otras veces se divide el verso en dos partes, y la pausa que las separa puede recorrer todos los lugares; otras veces aparece el verso como cortado y roto en dos ó tres lugares diversos.

Mas dejemos tales menudencias, porque seria cosa de nunca acabar. Basta este ligero exámen de la estructura musical de unas frases tan cortas como los versos, para demostrar cuan necesarias son la unidad y la variedad en el ritmo, lo mismo que en la melodía.

Pero donde resalta más esta necesidad, es en una cláusula algo extensa, y sobre todo en un conjunto de cláusulas, en un discurso, ó en un poema.

Figúrate un escrito en que todos los apartes constasen del mismo número de cláusulas, en que todas las cláusulas constasen del mismo número de miembros é incisos, y en que todos los incisos, miembros y cláusulas no se diferenciasen en su extension, ni en la manera de sucederse los acentos: el efecto seria insufrible.

—¿No aumentaria esa regularidad la unidad del ritmo?

—Sí, pero á costa de la variedad.

—Entónces, ¿cómo es posible que gusten más los poemas divididos en estrofas, que los que no lo están?

—Gustan más en composiciones cortas, tales como las líricas; pero la regularidad de las estrofas no deja de ofrecer sus inconvenientes, tratándose de un poema algo extenso, v. g. una leyenda, un drama ó una epopeya. La octava real, tan usada en nuestros poemas épicos y en la mayor parte de los italianos, manejada como la manejan un Ercilla ó un Ariosto, puede obviarlos en parte. La extension de esta combinacion métrica permite una variedad incalculable en el corte y hasta en la extension de las cláusulas.

—No entiendo como es posible esa variedad en la extension de las cláusulas, debiendo constar todas de ocho versos cabales, ni más ni ménos.

—Estás en un error. No es necesario que la cláusula se extienda á toda la octava, ni que se limite á una sola octava. Dentro una octava pueden contenerse dos ó más cláusulas, y de vez en cuando se intercalan períodos que constan de dos y tres octavas. La monotonía achacada á la octava no es inherente á este metro, sino casi siempre, ó siempre, culpa del poeta.

—¡Toma! con todos los metros sucede lo propio.

—No tal. Una novela de la extension de la Araucana, escrita en redondillas ó quintillas, seria cosa de caerse de fatiga.

—¿Y por qué esa diferencia?

—Porque no cabe en la quintilla la variedad que en la octava real. Ni el octosílabo se presta á la variedad de cortes y acentos del endecasílabo, ni un grupo de treinta y dos sílabas se presta tampoco á la variedad de combinaciones á que se presta un grupo de ochenta y ocho, que son las que entran en la octava real.

—Entónces, lo más expedito seria escribir los poemas largos en romance ó en verso libre.

—Muchos lo han pretendido.

—Y con razon.

—No diré yo tanto.

—Y mejor todavía en prosa.

—No falta tampoco quien tal pretenda.

—¿Qué inconveniente resultaria?

—Ninguno, excepto la desaparicion de grandes bellezas de lenguaje y áun de estilo, que no es grano de anís, tratándose de poesía. Indudablemente seria mucho más fácil obtener la variedad en el ritmo y en la melodía, pero á expensas de la unidad, y por consiguiente de la regularidad y forma artística. No te metas en dibujos. Si tienes oido consúltalo; y si no lo tienes, consulta el gusto y ejemplo de todos los buenos poetas y la costumbre y gusto de todos los pueblos.

Si complace más al oido del pueblo una composicion escrita en romance ó en verso libre que una composicion en prosa, sus razones existen. Si una composicion escrita en cuartetas, en octavas ó en artificiosas estrofas líricas gusta todavía más que la escrita en romance ó verso libre, es porque realmente es mucho más armoniosa: la unidad es más rigorosa, la variedad más sujeta al órden.

—Entónces ¿por qué no se escribe todo en verso? por qué en las mismas composiciones poéticas no se prefiere siempre la estrofa al romance ó al verso libre?

—Porque en una composicion literaria no se trata solamente de armonía. Si no hubiera que atenderse á otras cosas de más importancia que á la simple recreacion del oido, no cabe duda que en todas ocasiones nos gustaria más

el verso que la prosa, y la estrofa más que el verso suelto. Pero ya se dijo que por muy importante que fuese la armonía del lenguaje, de todos modos constituia un elemento secundario y subordinado al pensamiento.

Por de contado sería ridículo escribir un discurso oratorio en octavas reales. ¿Por qué? Por la inoportunidad, por la discordancia, ó repugnancia entre el fondo y la forma. Mas ¿quién duda que el lenguaje del tal discurso seria mucho más armonioso que la prosa?

Sucede con la armonía del lenguaje lo que con todos los adornos y joyas de más precio: inoportunamente colocados, afean en vez de hermosear. A bien que de este punto nos toca hablar mañana.

—Veo que se nos ha pasado toda la tarde en hablar del ritmo del lenguaje versificado, sin decir una palabra del ritmo de la prosa, que para mí es lo principal, puesto que nunca soñé en tomar el oficio de poeta.

—El ritmo de la prosa ya dijimos que era vago, y por consiguiente ménos sujeto á reglas y más difícil de observar que el de la versificacion; pero las leyes son las mismas. He preferido los ejemplos de composiciones versificadas, porque estando en ellas sujeto el ritmo á una forma regular, los defectos y bellezas son más perceptibles. Pero tanto en el verso como

en la prosa, fuera de algunas pocas reglas de versificacion, que en ocho dias se aprenden, queda mucho que hacer, y no es cuestion de reglas, sino de bien dirigida práctica, y de contínua y buena lectura. Somete tus escritos al juicio de una persona de oido más delicado que el tuyo, y verás cuanto gana muchas veces una frase con variar la colocacion de un solo vocablo, ó cuanto gana una cláusula invirtiendo el órden de una sola ó más frases. Si tratas de indagar la razon, no diré yo que algunas veces no puedas encontrarla; pero muchas no, ni hace falta. En este punto, el oido es la razon de las razones. A ese, á ese hay que educar, acostumbrándolo á lo bueno y excelente. Procura que el tuyo sea un juez severísimo, difícil de contentar, aunque no quisquilloso, porque en todos los extremos hay vicio.

—Bien que la noche se nos venga encima, quisiera que en un ejemplo corto, pero en prosa, me demostrases prácticamente ese efecto que dices de la colocacion de los vocablos y frases. El cielo se va despejando, y no hay miedo de lluvia.

—Nada más fácil. Fíjate en el ejemplo que voy á leer.

«La buena (mujer) reina y resplandece en su »casa y convierte á sí los ojos y los corazones »de todos juntamente; como la luna llena, ro-

»deada y como acompañada de lumbres clarí»simas, todas las cuales parece que en ella »avivan sus luces y que la reverencian y miran, »se goza en las noches serenas».

Esta cláusula, prescindiendo de otros defectos de más bulto, carece completamente de armonía: los vocablos se arrastran con dificultad, y los miembros están como desequilibrados, y faltos de proporcion y cadencia.

La primera frase ganará mucho, dando mejor colocacion al vocablo *juntamente,* de este modo: «La buena (mujer) reina y resplandece en su »casa, y convierte á sí juntamente los ojos y »los corazones de todos».

—Es verdad. Me sonaba muy mal ese adverbio al fin.

—La segunda estará mejor, colocando el vocablo *lumbres* despues de *clarísimas.* «Como la luna llena, rodeada y como acompañada de clarísimas lumbres».

La tercera mejorará tambien, diciendo: «Las »cuales todas parece que avivan sus luces en »ella, y que la miran y reverencian».

Pero toda la segunda parte de la cláusula será infinitamente más airosa y flúida, poniendo en más oportuno lugar la desmedrada frase con que termina; como te convencerás, leyendo de este modo: «Como la luna llena en las no»ches serenas se goza rodeada y como acom»pañada de clarísimas lumbres, las cuales todas

»parece que avivan sus luces en ella, y que la »miran y reverencian».

—Basta: me has convencido.

—Pues todavía falta lo mejor. Lo que ahora hay que hacer, es invertir el órden de los dos miembros, y tendremos uno de los períodos más sencillos y armoniosos con que Fray Luis de Leon enriqueció nuestra lengua. Dice así: «Y como la luna llena, en las noches serenas »se goza rodeada y como acompañada de clarí- »simas lumbres, las cuales todas parece que »avivan sus luces en ella, y que la miran y »reverencian; así la buena en su casa reina y »resplandece, y convierte á sí juntamente los »ojos y los corazones de todos».

—¡Bravo! Ese no necesita andadores.

—La experiencia es fácil, y puedes repetirla en períodos más artificiosos y extensos.

La cadencia final de las frases y cláusulas es lo que requiere más cuidado. Acerca de esto dieron los antiguos muchas y minuciosas reglas, que no creo necesario recordar, ni el tiempo lo permite.

—Mañana será otro dia.

Apretemos el paso, que la noche se hizo para los poetas y los mochuelos.

—Y los altos personajes.

—Pero aquí no hay candelabros de gas, ni más faroles, ni más bujías, que las estrellas del firmamento.



DIÁLOGO XII.

Del ritmo musical.—El ritmo.—La melodia y armonia del lenguaje.—Relacion del sonido con el significado.—Armonia imitativa ó expresiva.—Ejemplos.

F! qué bochorno!

—No se mueve una hoja.

—Mi señor Febo, juega jugando al escondite, ya se deja sentir.

—Júrote por mis barbas, que más ganas tengo de dormir á pierna suelta, que de charlar.

—¡Quita allá! Contemplando las nubes, bien podemos ir departiendo con cachaza, así *tendidos boca arriba una gran pieza.* No es postura muy académica que digamos, ni muy artística...

—Ni muy decente.

—¿Decente? ¿Qué tiene que ver eso con la decencia?

—¡Cáspita si tiene que ver! Como que uno es el hombre, y otro es el cerdo.

—Eso anda en opiniones.

—Ya; mas yo hablo segun la mia, que no se allana á cargar con tan humilde parentela.

—Tampoco me cae en gracia; mas, ¿qué remedio? Hay que tomar las cosas como vienen, ó como son.

—Corriente. De todos modos conviene repetir, que el cerdo gruñe, pero el hombre habla. Considerando el lenguaje humano como simple sonido, conforme hasta ahora lo hemos considerado, no cabe duda de que la voz del hombre es muy superior, no digo á la del cerdo, sino á la de todos los alados cantores, delicia de estos montes y torrenteras. Sin embargo, si en el sonido no considerásemos más que la parte material, es claro que tendríamos que ceder la palma á los jilgueros y ruiseñores; pero ya dijimos que la voz humana con sus inefables armonías era un medio, un instrumento, un eco del alma; que hablar valia tanto como expresar, y que era más perfecto lenguaje, el que más y más fielmente expresase. Ni la música en general, ni la eufonía del lenguaje en particular serian cosa de tamaña importancia, quitada su fuerza expresiva. El arte, hijo

de la naturaleza, nada seria, como observó el maestro de la elocuencia romana, si no moviese á la par que deleitase. *Ars enim quum a natura profecte sit, nisi naturam moveat ac delectet, nihil sane egisse videatur.*

—Dicho así en latin adquiere mayor gravedad, y sobre todo, tiene la incalculable ventaja de no ser entendido.

—En escritores como Ciceron de vez en cuando se encuentra uno con ciertas expresiones, preciosísimas perlas, que no conviene deslustrar.

Quintiliano reconoce igualmente que la construccion ó la armonía vale tantísimo, no solo porque deleita, sino porque mueve los ánimos: *ideo eruditissimo cuique persuasum est valere eam quam plurimun, non ad delectationem modo, sed ad motum quoque animorum.* Porque como observa á renglon seguido, no puede llegar al corazon nada que ofenda los oidos, que son como su vestíbulo, y además, porque la naturaleza misma nos hace sentir la fuerza del ritmo. De otra suerte no se explicaria, añade, como la música sin el auxilio de las palabras pudiera excitar en nosotros tanta diversidad de afectos. A la energía y movimiento que la buena y armoniosa construccion comunica al pensamiento, los compara hermosamente con los que á la flecha comunica la cuerda del arco.

Quare mihi compositione velut amentis quibusdam nervisve intendi et concitari sententiœ videntur.

—Echa, echa latines. ¿Pero no dijiste que la música no expresaba ideas?

—Y lo sostengo. Tampoco las expresa la armonía del lenguaje. Pero dijimos tambien que ninguna de las bellas artes ejercia en la sensibilidad una influencia tan directa, tan eficaz, tan agradable como la música, y que ni la forma ni el color nos impresionaban tan profundamente, tan poderosamente, tan halagüeñamente como el sonido.

—Es verdad.

—En el sonido, impalpable, invisible, hay un no sé qué misterioso, divino, que deleita el espíritu, y le anega, y le arroba, y le embriaga, elevándole. Alas de ángel son las suyas, más ligeras y más hermosas que las nevadas de la paloma.

—Confieso que no las he visto, ni Buffon tampoco.

—Pero su rumor agradable lo has percibido mil veces, y mil veces á su celestial impulso te has sentido transportado.

—Efectivamente: la música me causa un efecto parecido al del vino del Priorato. Todo cuanto me rodea, se anima, se multiplica, tambalea, baila, y como por ensalmo se desvanece.

Lo mismo que al autor de la *Cena jocosa*, cada candil me parece dos, ó quinientos.

—Doy de barato lo prosáico y exajerado de tus expresiones, por la exactitud que en su fondo encierran.

—Y á veces me hace dormir.

—Tambien es cierto.

—Pero otras veces me desvela: tanto, que la primera vez que ví el Freyschutz, por vida del Tracio Orfeo que no pude pegar ojo en toda la noche.

—No me sorprende. Los sectarios de Pitágoras empleaban la lira para desvelar el ánimo y excitar su actividad, no ménos que para disponerlo al sueño, calmado el tumulto de sus agitados pensamientas. Así lo refiere el ya citado Quintiliano.

—Y parecia desbocarse dentro mi cabeza una legion de diablos. Otras veces me causa así como una especie de mareo, sin los percances y suciedades que el verdadero mareo trae consigo.

—Todo lo que quieras. El hecho es, que tu ánimo no queda indiferente.

—Por lo ménos el cuerpo; porque á veces siento en los talones y en la yema de los dedos un frenesí, un cosquilleo, y me asaltan unas ganas de bailar, que parezco picado de la tarántula. Pero aquello que cuentan de poner

furioso, nunca pudo tanto conmigo la música. A bien que eso lo dicen de luengas tierras, y de no sé yo que tribus salvajes; mas como el hijo de mi madre no es salvaje ni muy dado á creer en brujerías.....

—No se trata de brujerías. El sonido afecta todo el sistema nervioso, que al fin y al cabo no es más que un instrumento de muchas cuerdas y muy vibrantes. De ese efecto, que lo experimentan en cierto grado hasta los animales irracionales, no nos corresponde hablar. Pero además del efecto puramente mecánico, tú mismo has reconocido que conmueve profundamente al alma.

—No dije una palabra de alma, que no me gusta habérmelas con las sombras.

Ya lo sabes, y basta.

—Bueno, no la llames alma. Lo cierto es que además del efecto nervioso, mecánico, de que hablamos, experimentas otro muy diferente en aquella parte de tu sér á la cual yo doy el nombre de alma.

—¿Y bien, y qué?

—Nada, que dichos efectos no deben confundirse: que uno es la sensacion y otro el sentimiento.

—Adelante.

—Y conviene convencerse del estrecho parentesco entre el alma y el sonido. *Nihil est*

autem tam cognatum mentibus nostris, quam numeri atque voces.

—*Nihil tam porram.*

—El ritmo y la melodía, y puede añadirse la armonia, es á saber, la música, agitan nuestro ánimo, lo enardecen, lo apaciguan, lo abaten, lo alegran, lo entristecen. *Quibus et excitamur, et incendimur, et lenimur, et languescimus, et ad hilaritatem, et ad tristitiam sœpe deducimur.*

—San Pablo, *Epist. ad jorobantes,* lib. I, cap. II, v. 5.

—¡Qué ocurrencia!

—Si sueltas otro rebuzno, me las lio.

—La analogía de las sensaciones y afectos que nos causa el sonido con los que nos causan las diversas propiedades de los objetos, ha dado márgen á que le atribuyésemos el poder de expresar dichas propiedades. «El instinto, dice »Eximeno, lleva á expresar con las inflexiones »de la voz las *cualidades* de los objetos. La ás»pera articulacion de la palabra *ferro* (hierro) »expresa la rudeza del metal significado: y en »la de la palabra *aria* (aire) parece que el aliento »se disipa en los labios».

Dionisio de Halicarnaso dice que en Homero se hallan infinitos pasajes en que por medio de la acertada combinacion de las sílabas expresa el gran poeta, no solamente la *duracíon* del

tiempo, sino tambien el *grandor* de un cuerpo, la *violencia* de una pasion , la *tranquilidad* de una situacion , las *acciones* , las *personas* , las *costumbres* y en fin *toda la naturaleza*. Cita un verso en que le parecia oir los suspiros interrumpidos, la voz alterada, y en otro ve pintado el asombro y el súbito terror. Madama Stäel, al citar la famosa composicion de Schiller, titulada *La Campana*, como un excelente modelo de armonía imitativa, dice que «ora la brevedad »regular del metro hace sentir la actividad de »los fundidores y la energía moderada , pero »constante , empleada en las ocupaciones mate»riales ; ora al lado de aquel ruido estrepitoso »y áspero , se perciben los aéreos cantos del »entusiasmo y la melancolía».

Pero en este punto nadie ha ido tan léjos como Platon. En un pasaje muy conocido, y muchas veces citado, intentó descubrir el carácter significativo de los sonidos elementales del lenguaje. En apreciaciones de esa índole hay que andar con mucho tiento; mas, dejando á un lado lo puramente arbitrario, producto de una imaginacion exaltada más bien que de una observacion fría y circunspecta, no cabe duda que en las afirmaciones del insigne filósofo se trasluce un fondo de verdad; y de todos modos sorprende la penetracion finísima de su ingenio. La necesidad de sustituir con ejemplos de vo-

cablos castellanos los de los vocablos griegos por él citados, hace imposible una traslacion fiel; pero en sustancia dice lo siguiente: «Paré-«ceme que la letra R es el órgano del movi-«miento, y que el que impuso los nombres la «tomó como signo del cambio de lugar». Nótase efectivamente dicha fuerza expresiva en los vocablos castellanos *rápido*, *raudo*, *rio, rayo*, *resbalar*, *acelerar, correr*, *rodar*, *tirar*, *arrojar*, *arremeter,* etc. «Con la letra R hizo el «nomenclator expresivos estos vocablos, pues «observó que para pronunciarla teníamos que «mover rápidamente la lengua. Sirvióse de la «letra I para significar las cosas delgadas que «penetran al través de las otras, y con esta letra «caracteriza la accion de *introducir*». El sentido de la preposicion *in*, que en tantas voces castellanas conserva la misma significacion latina, parece confirmar esta idea, así como los vocablos *fino*, *sutil, pinchar*, *filo, filtrar*, *líquido*, *íntimo*, *aire*, *espíritu*. «El modo como la lengua «roza y se apoya para pronunciar la D y la T, «debió de parecerle excelente para significar lo que detiene, la *permanencia*». Pueden citarse en apoyo los vocablos *estar, constar*, *tener, detener, contener*, *durar*, *dudar*, *persistir, torpe*, *tímido, tocar*, *topar*, *etc.* «Como la lengua corre «ó se desliza al pronunciar la L, sirvióse de esta «letra para expresar lo *liso*, el acto mismo de

«deslizarse, y lo *blando*». En castellano tenemos los vocablos *leve*, *flúido*, *ligero*, *ladino*, *dócil*, *flexible*, *muelle*, *ala*, *ola*, *labio, lengua*, *lanza*, *lima, bala, bola*, *luz*, *calórico*, *electricidad*, *anguíla*, *relámpago*, *resbalar*, *volar*, *lamer*, *calar*, *colarse*. «La G (y la J) obligando á la lengua á «un movimiento contrario al precedente, parece «significar lo *glutinoso*, lo *pegajaso*». Así se nota efectivamente en las voces castellanas *grasa, goma*, *gachas*, *engrudo*, *fango*, *cenegal*, *mejunje*, *jarabe*, *jugoso*, *gargajo*, *jabelgar*, y pueden referirse á estas *pegar*, *coger*, *agregar*, *aglomerar*, *etc*. «La N, formándose en lo inte-«rior del órgano vocal, expresa lo *interno*»; v. g. *entrar*, *introducir*, *penetrar, ingertar*, *ingerir*, *sondar*, *hundir*, *esconder*, *entender*, *pensar*, *antro*, *infierno*, *dentro*, *centro*, *profundo*, *hondura*, *intimo*, *esencia*, *etc*. «La A consagróse á lo *ancho*», v. g. *espacio*, *ámbito*, *mar*, *playa*, *pámpana*, *llano*, *campo*, *grande*, *abierto*, *magnífico*, *vasto*, *alto*, *largo*, *andar*, *apartar*, *abarcar*, *amplificar*, *alargar*, *etc*. «L I á lo lineal», como: *línea, hilo*, *ir*. «La O significa la redon-«dez», v. g. *redondo*, *rotundo*, *cóncavo*, *convexo*, *gordo*, *orbe*, *globo*, *cerco*, *rodeo*, *período*, *poma*, *pomo*, *bola*, *bomba*, *bombo*, *pozo*, *olla*, *bóveda*, *ojo*, *sol*. «De este modo, añade Platon, es como «el nomenclator apropió á la naturaleza de «cada cosa las letras y sílabas de que luego se

«formaron los demás nombres siempre imitati-«vos».

—Aquí si que viene á pelo lo del pintar como el querer. ¿La o significa lo *redondo*? Pues allá van los vocablos *longitud*, *toldo*, *coto*, *océano*, *cola*. La i lo *lineal*? Ahí están *círculo*, *mina*, *pila*, *mitra*, *tití*. ¿La a lo ancho? Pues cátame los vocablos *larga*, *alta*, *manga*, *hacha*, *caña*, *alga*, *alta*, *pata*, *castaña*, *casaca*. Que la r es el órgano del *movimiento* lo justifican los vocablos *remolon*, *perezoso*, *reposo*, *tronco*, *terruño*, *tarasca*; que la d y la t denotan la *permanencia* se demuestra con los vocablos *dardo*, *disparo*, *danza*, *tambalear, saltar*, *titiritero*, *tumbo*; que la n expresa lo *interno*, nada lo prueba tanto como los vocablos *níspero*, *niño*, *nalga*, *inmenso*, *incensario*; que la l expresa lo *liso* y *blando* lo certifican *langosta*, *lepra*, y muchos acabados en *al* como *breñal*, *peñascal*, *pedernal*, *carrascal*; si la g y la j son pegajosas díganlo los vocablos *gaita*, *guiño*, *gusto*, *goce*, *jícara*, *jácara, jaleo*, *geta*, *jubon*, *joroba*. ¿Quieres más?

—Ya dije que en tales apreciaciones habia mucho de arbitrario: pero insisto en que eso no obstante, se encierra en ellas un fondo de verdad. Es preciso no olvidar que tratamos de una lengua, resultado de mil y mil transformaciones, y cuyos vocablos cuentan una larga série de ascendientes; y que si pudiésemos llegar

á las verdaderas raices, á los vocablos de la lengua primitiva, las profundas analogías del sonido con el significado saltarian á la vista, demostrándonos evidentemente como Adan nombró con sus nombres verdaderos á los animales que ante sus ojos iban pasando.

—Déjate de trasnochadas consejas.

—No las dejo: las reservo para ocasion más oportuna. «Algunos (dice Luzan, aludiendo «probablemente al filósofo griego) juzgaron que «los nombres de las cosas no fueron inventados «sin misterio, y que su sonido venia á expresar «en un cierto modo la naturaleza de las mismas «cosas. Sea como fuere, es evidente que el so«nido de las palabras puede causar en el alma «varios movimientos por medio de los espíritus «animales». Salvo lo de los espíritus animales, nuestro crítico tiene mucha razon. Luego nos cita al P. Lamy y á D. Jusepe Gonzalez, ilustrador de la Poética de Aristóteles, para probarnos que la *f* exprime el sonido de la llama ó del viento: y añade que la *l* es propia para las cosas dulces y blandas; que la *m* excita la idea del bramido, y de un estruendo sordo; que la *r* conviene á las cosas ásperas y duras, y que, por último, la *s* imita el bramido (silbido) de los vientos y murmurio del agua. Todo lo comprueba con versos de Virgilio y alguno castellano.

Mucho tiempo pediria, sin grande utilidad por otra parte, el hacernos cargo de las opiniones de todos los que imitaron, ampliaron ó corrigieron el pasaje de Platon. Basta dejar bien sentado el hecho de una relacion más ó ménos íntima, más ó ménos manifiesta, entre el sonido y el sentido de los vocablos. Y contra esto, no valen excepciones, y sobre todo, no valen pullas.

—¿Sabrias explicarme qué relacion existe en el sonido del vocablo *perro* y la idea que expresa? ¿por qué en latin se llama *canis*, y en aleman *hund*, y en catalan *gos?*

—El porqué de esa diversidad de nombres, bien que yo no sepa explicártelo, te lo explicarian otras personas de más luces que las pocas mias. En cuanto á la relacion del sonido del vocablo con el sentido, en este y en mil otros casos no es fácil averiguarla, pero estos mil casos no destruyen los otros mil y mil en que la percibe y conoce todo el mundo. En los vocablos que expresan ideas de sonido, v. g. los que significan las voces de los animales, el ruido de los cuerpos, etc., áun en las lenguas más modernas, la semejanza entre el sonido expresado suele ser evidentísima. Díganlo los vocablos *silbar*, *rechifla*, *susurrar*, *cecear*, *cuchicheo*, *chistar*, *chacharear*, *tartajear*, *gorgoritear*, *murmurar*, *roncar*, *zazoso*, *suspiro*, *que-*

jido, *grito*, *lamento*, *tos*, *bramido*, *relincho*, *rebuzno*, *balido*, *ahullar*, *gruñir*, *piar*, *cacareo*, *mugido*, *graznido*, *soplo*, *bufido*, *repique*, *chasquido*, *rozar*, *romper*, *rasgar*, *quebrar*, *rajar*, *estallar*, *zumbar*, *rechinar*, *aura*, *viento*, *ventarron*, *huracan*, *remolino*, *terremoto, tempestad, tormenta, trueno,* etc. Todos son verdaderamente *imitativos.*

Los que no expresan ideas de sonido no pueden llamarse con todo rigor *imitativos*; pero en casi todos se descubre una relacion más ó ménos remota con las propiedades á que se refiere la idea expresada. Un vocablo es más ó ménos grato al oido: es natural que con los vocablos dulces y sonoros expresemos propiedades y objetos que nos causen impresiones agradables, y que con los vocablos ásperos y destituidos de sonoridad expresemos propiedades y objetos que nos las causen desagradables. Podrá ser ilusion mia, pero los vocablos *fino, liso*, *pulido*, *suave*, *blando* suenan con más dulzura en mis oidos que los vocablos *basto*, *escabroso*, *tosco, áspero*, *duro*; los vocablos *blanco, rosado*, *amarillo*, *verde*, *violado* me parecen tambien más eufónicos que los vocablos *azul, rojo*, *negro*, *dia*, *luz*, *claridad*, *lúcido*, *brillante*; más que *noche*, *sombras*, *tinieblas*, *opaco*, *oscuro*: *aire*, *aura, brisa*, *céfiro*, más que *viento*, *ventarron*, *vendaval*, *huracan: rio*, *mar*, *lago*, *la-*

guna, *pradera, playa, monte*, *aurora, rocío, lluvia*, *llovizna*, más que *breña*, *precipicio*, *peñasco, derrumbadero, charco*, *barrizal, chaparron, temporal*, *tormenta*, *aguacero, rayo*, *trueno: rosa, lirio*, *chavel*, *azucena*, más que *zarza*, *jara*, *berro*, *espárrago: gilguero*, *ruiseñor*, *mirlo*, *cisne, paloma*, más que *milano*, *mochuelo*, *esparavan*, *avestruz*, *toro*, *lobo*, *tigre, leon*, *camello*, *rinoceronte*, *elefante: amor*, *cariño*, *amistad*, *ternura, benevolencia*, *placer*, *alegria*, *goce*, más que *odio*, *rencor*, *enemistad*, *animosidad*, *furor*, *rabia*, *cólera*, *aborrecimiento*, *pesar*, *tristeza*, *sufrimiento.*

—¡Psé! Así muy en globo, no digo que no se note alguna diferencia.

—Además, los vocablos, lo mismo que las sílabas de que se componen, son breves ó largos, rápidos ó lentos.

—Largo ó lento será lo mismo.

—No es lo mismo. Hay vocablos largos por razon del número de sílabas, y que sin embargo se pronuncian con rapidez; y al contrario, vocablos breves, que se pronuncian con lentitud.

—¿Y de qué depende eso?

—De la naturaleza de las sílabas y de la colocacion del acento. Los vocablos compuestos de sílabas largas, ya por la mayor cantidad de la vocal, ya por el número de consonantes, se

pronuncian con más lentitud que los compuestos de sílabas breves: los esdrújulos se pronuncian con más rapidez que los llanos, y estos que los agudos. Los vocablos *agilidad*, *agitacion* se pronuncian con más rapidez que los vocablos *pesadez*, *calma: súbito, cándido*, *dímelo*, con más rapidez que *tardo*, *nublado*, *tardar*, *nubarron.*

Esto supuesto, no es fácil descubrir alguna analogia entre el *volúmen* (digámoslo así) del vocablo y el tamaño de los objetos. El vocablo *grueso*, á pesar de no constar más que de dos sílabas, es un vocablo más lleno que el vocablo *delgado*; y en catalan ¿qué notable diferencia entre los monosílabos *prim* y *gros*, á pesar de constar del mismo número de letras, y ordenadas de la misma manera? ¿Pero qué diferencia entre la cantidad de la *i* de *prim* y la de la *o* de *gros*?

—*Prim* vale más que *delgado.*

—¡Eh! no nos andemos con maliciosos equívocos. Indudablemente el vocablo catalan es mucho más imitativo ó expresivo que el castellano.

—¿Y *gruxut*, que tal?

—Una sola observacion quiero hacerte. Nota la diferencia entre las terminaciones de los aumentativos y diminutivos en todas las lenguas. En las del aumentativo castellano encontrarás

las vocales más voluminosas, la *a* y la *o*, y en las del diminutivo, la *i*, es decir, la vocal más ténue. Compara los vocablos *hombrecito*, *hombrecillo*, *hombrecico* con los vocablos *hombron*, *hombronazo*, *hombrote*: los primeros parece que se encogen y achican, y los segundos que se dilatan y estiran. Las ideas de *magnificencia*, *esplendidez*, *grandiosidad* no podian ser expresadas por vocablos raquíticos.

—Cierto.

—Finalmente, no creo que te quepa ninguna duda de que los vocablos *presto*, *pronto*, *rápido, súbito*, *vivo*, *listo*, *ligero, veloz*, *prisa*, *andar, correr*, *saltar*, *brincar, bailar, caer*, son más flúidos que los que expresan ideas contrarias, v. g. *lento, tardo*, *pausado, torpe*, *pesado*, *perezoso*, *pelma*, *tardanza*, *reposar*, *descansar*, *estar quedo*, *detenerse*, *pararse*, etc.

—No lo veo tan claro. Repito que la fantasía pone mucho de su parte.

—Algo pone, y ejerce una influencia extraordinaria en la pronunciacion: la cual precipitamos ó detenemos, acentuamos ó debilitamos, subimos ó bajamos, segun el carácter de las ideas.

Pero áun cuando no existiese la menor relacion entre el sonido y el sentido de los vocablos, conforme se agrupasen de un modo ú otro, siempre le quedarian al escritor medios

de componer con ellos frases dulces ó duras, rápidas ó lentas, enérgicas ó débiles, retumbantes ó humildes.

¿Quién duda que con esa variedad de frases ha de poderse expresar mejor la variedad de ideas, y sobre todo, la variedad de afectos que en el alma se agitan? ¿Producirá acaso la misma impresion una frase breve, que una frase espaciosa y dilatada? una frase henchida de acentos y consonantes, que una frase llena de vocales y débilmente acentuada? un verso de cuatro sílabas, que un alejandrino ó un endecasílabo? el endecasílabo más dulce de Garcilaso, que el más enérgico de Herrera? una cláusula suelta y desencajada, que un período rotundo? una seguidilla, una redondilla, una breve copla de pié quebrado, que una magnifica octava real? Y entre cláusulas y combinaciones de una misma especie, segun estén cortadas y acentuadas, segun que predominen en ellas tales ó cuales sonidos, estas ó aquellas melodías, el efecto será el mismo?

Cada pasion, cada estado del alma, no tiene su ritmo propio, su melodía, su modulacion, su acentuacion? ¿Qué sería sinó la música?

—No lo tomes tan á pechos, que te vas á quedar ronco á la mitad del camino. Todo lo que dices está muy bien; pero ya sabes que lo que me gusta es ejemplo al canto.

—No faltarán. Pues bien, esa relacion de la armonía del lenguaje con el sentido es lo que comunmente se llama *armonia imitativa*, y con más propiedad, en mi concepto, *armonía expresiva*.

Y así como en una composicion musical, en medio de la riqueza de tonos, melodías, armonías y ritmos debe haber un tono dominante, un ritmo dominante; asimismo en las composiciones literarias la unidad de pensamiento y sentimiento, que ha de resaltar entre la diversidad de ideas y afectos que forman el tejido de la obra, exige en el estilo en general, y en la armonía del lenguaje en particular, un tono dominante, un ritmo dominante. De aquí la necesidad de que todo el lenguaje de una composicion deba ser más ó ménos cortado, más ó ménos periódico, más ó ménos sonoro, más ó ménos acentuado, y de que en los poemas no sea indíferente la eleccion del metro, ni la manera general de cortarlo. En suma, entre la idea dominante, el afecto dominante, el estilo dominante, y la armonía del lenguaje, debe mediar un acuerdo perfecto. Así lo exigen la verdad y oportunidad de la expresion, y la unidad y armonía general de la obra.

—Ejemplos.

—Para eso no los necesitas. Dime si seria posible conservar la elevacion de la Araucana

poniéndola en quintillas, y si la hermosa cancion de Gil Polo, escrita en este metro, podria causar buen efecto, á estar escrita en octavas reales.

— De ningun modo.

— Y áun entre composiciones escritas en un mismo metro no es ménos facil notar esas diferencias. Compara cualquiera de los sonetos jocosos de Lope de Vega, con alguno de los más elevados de Herrera, Arquijo ó Argensola, ó del mismo Lope: compara las octavas de la égloga tercera de Garcilaso con las de alguno de los discursos de Caupolican, ó cualquiera de estas con las de la *Proclama del solteron;* ó las estrofas de la oda *Al apartamiento*, con las de la oda *A la Ascencion del Señor*, de la *Profecía del Tajo*, ó de la cancion de Herrera *A D. Juan de Austria*. En estas últimas el metro es el mismo; sin embargo, ¡qué diferencia entre tono y tono!

— Seguro.

— Pues además de esa conformidad general, de esa armonía imitativa, que no con toda propiedad se ha llamado *vaga*, entra luego la diversidad de ideas y afectos que ha de estar expresada por la diversidad de ritmos y tonos particulares. Cada estrofa, cada cláusula, cada verso, cada frase, ha de tener tambien un tono peculiar suyo, que corresponda fielmente á la

idea ó afecto en ellos contenidos. De aquí la armonía imitativa que se ha llamado *directa* ó *inmediata*, de la cual en todas las Retóricas encontrarás abundancia de ejemplos.

—Pues vengan.

—Si no hubieses excomulgado al latin...

—Eso no ¡voto á cribas!: eso no. No hay tu tia. No quiero latin.

—Peor para tí. Los buscaremos castellanos. En la fábula *La abeja y el cuclillo* Iriarte imita el canto de esta ave.

No hay ave más fastidiosa
En el cantar como tú:
Cucú, *cucú* y más *cucú*,
Y siempre una misma cosa.

Y en la de *La Lechera* imita Samaniego el del pollo.

Un canasto de huevos comprar quiero
Para sacar cien pollos, que al estío
Me rodeen cantando el *pio*, *pio*.

—La frase familiar *Habló el buey y dijo mu* será otro ejemplo.

—Muy parecido á los de Iriarte y Samaniego. Esta especie de imitaciones tan triviales son tolerables en escritos festivos; mas en composiciones graves, serian extravagantes y ridículas. Los vocablos de esta especie autorizados por el uso, v. gr., *miau*, *zas*, *tras*, *pum*, *dilin*, etc., pertenecen todos al lenguaje familiar. Los

poetas se toman á veces la libertad de inventarlos, y los retóricos antiguos hicieron de esto una figura, cuyo uso considera Ciceron muy azaroso. Pero sin necesidad de tales invenciones, y sin aspirar á una imitacion tan material, puede conseguirse el mismo efecto por medio de la combinacion de vocablos comunes; como cuando el mismo Samaniego en la fábula del *Leon con su ejército*, dice:

En la liebre tendremos un correo
Y en el asno mis tropas un trompeta;

y mejor todavía, en la titulada *El asno infeliz:*

Y que en los regocijos pastoriles
Bailasen las zagalas en el prado
Al son de su pellejo baqueteado.

La dureza de este último verso y su acentuacion dicen perfectamente con el sonido del tamboril. El de la trompa guerrera, la de la fama, la tartárea, etc., desde los conocidos versos de Virgilio y del Tasso, han sido de los que más se han esforzado en expresar los poetas. Dice Fray Luis de Leon, compitiendo con el famoso poeta mantuano:

Oye, que al cielo toca
Con temeroso son la trompa fiera.

y Valbuena:

Cuando el tiple marcial que el clarin vierte,

Y el ronco son de trompas y atambores
Con que el mundo camina hácia la muerte...

Llama el clarin, responden las campanas,
Al atambor sonoros atabales,
Y alegres chirimías y cornetas
Al tropellado son de las trompetas.

Los siguientes son de Ercilla.

Los nuestros con el bosque áun no igualaban,
Cuando los indios, súbito sonando
Bárbaras trompas, roncos tamborinos,
Los pasos ocuparon y caminos.

D. Leandro Moratin en una epístola á Jovellanos dice de la antigua Roma :

conduciendo atados
Al carro de marfil reyes adustos
Entre el sonido de torcidas trompas
Y el ronco aplauso de los anchos foros.

Los dos últimos versos son perfectamente imitativos. En un romance se dice con ménos arte, pero con muy adecuada armonía :

Al son de bárbaras trompas
Los caballos impacientes
Con relinchos y bufidos
Por medio la turba hienden.

Cervantes en una conocida descripcion, que luego leeremos, imita la algazara de voces é instrumentos de esta manera : «Aunque al mis-»mo instante alegraron tambien el oido el son »de muchas chirimías y atabales, ruido de cas-»cabeles, trapa, trapa, ¡aparta, aparta de cor-

»redores, que al parecer de la ciudad salian». Y D. Nicolás Moratin, rivalizando en espontaneidad y sencillez con los mejores romances, dice tambien:

Añafiles y atabales,
Con militar armonía
Hicieron salva y señales
De mostrar su valentía
Los moros más principales.

Tratándose de instrumentos, no podemos hacer caso omiso de la lira; á cuyo nombre, como la soga tras el caldero, se vienen á la memoria los versos de Garcilaso.

Si de mi baja lira
Tanto pudiese el son, que en un momento
Aplacase la ira
Del animoso viento
Y la furia del mar y movimiento;
Y en ásperas montañas
Con el süave canto enterneciese
Las fieras alimañas,
Los árboles moviese,
Y al son confusamente los trujese...

—¡Qué hermosos!
—Y tras estos, los de Fray Luis:

Y mientras miserable—
mente se están los otros abrasando
Con sed insaciable
Del peligroso mando,
Tendido yo á la sombra está cantando.
A la sombra tendido,
De yedra y lauro eterno coronado,
Puesto el atento oido

Al son dulce acordado
Del plectro sábiamente meneado.

—¡Qué suavidad! ¡qué dulzura!

—Mayor es todavía la que le inspiran los arrobadores ecos del rabel divino, cuando el celestial Pastor,

De su hato ceñido,
Con dulce són deleita el santo oido.
Toca el rabel sonoro,
Y el inmortal dulzor al alma pasa.

—Si que pasa; y lo digo muy de veras. ¡Válgame Dios con el fraile! Me parece imposible.

—Valbuena describe tambien de esta manera los melancólicos acentos del laud de Gadir.

Por el aire sutil dejó sembrado
Del suave acento un resonar medido,
De tan varia armonía acompañado,
Que el alma cautivó por el oido,
Al dulce són que en los sentidos dejan
los golpes de las cuerdas que se quejan.

Este último verso es el que principalmente quise citarte.

—Me parece excelente.

—Sin embargo, no llega de mucho á algunos de los de aquel tan conocido pasaje de Herrera al describirnos el efecto del canto de Apolo.

Cantó el crinado Apolo
Entónces dulcemente

Y en oro y lauro coronó su frente.
  La canora armonía
Suspendia de Dioses el senado,
Y el cielo que movía
Su curso arrebatado,
El vuelo reprimia enajenado.

Y luego cuando al final añade:

  Así la lira suena
Y Jove el canto afirma, y se estremece
El Olimpo, y resuena
En torno, y resplandece,
Y Mavorte dudoso se oscurece.

—Yo creia que Herrera se distinguia constantemente por el mucho nervio de la expresion.

—Buenas pruebas da de ello en la misma cancion á D. Juan de Austria, de donde están sacadas estas estrofas; pero en muchas ocasiones acierta á producir sonidos tan sueves que parecen robados á Garcilaso; como cuando dice que la fama *con alas de oro cantará la victoria*, y extenderá el nombre de D. Juan de Austria.

Por do céfiro espira en blando vuelo.

—Es un verso hermosísimo.

—Mucho les ha dado que sudar á los poetas y poetillas el dichoso céfiro atolondrado como buen músico y casquivano, haciendo travesuras que no están en el mapa. No hay flor á quien no enamore, ni fuente con quien no murmure,

ni ave á quien no rice, ni onda que no turbe, ni zagala á quien no bese, ni cueva, ni floresta, ni rendija por donde no se cuele. Un prado sin céfiro seria uu barbero sin guitarra ó un sainete sin gracioso.

—Oigámosle.

—Habla el Romancero :

Al son del agua y las ramas
Heria el céfiro manso
En las plateadas hojas,
Tronco, puntas, vides y árbol.

El céfiro blando
Sus yerbas retoce,
Y en las frescas ramas
Claros ruiseñores
Saluden al dia
Con sus dulces voces,
Porque viene mi niña
Cogiendo amores.

A Valbuena pocas veces se le pasa por alto.

Al fresco silbo del templado viento
Que entre álamos y alisos bulle ufano,
El sueño le borró del pensamiento
La antigua pena con sabrosa mano.

A Ercilla le agradaba tambien , como lo demuestran los siguientes versos de la Araucana.

Eí agua clara en torno murmuraba,
Los árboles movidos por el viento
Hacian un movimiento y un rüido
Que alegraban la vista y el oido.

Y tambien recrea el olfato. Dígalo sino Francisco de la Torre:

El regalado aliento
Del bullicioso céfiro encerrado
En las hojas, el viento
Enriquece y el prado;
Este de flor, y aquel de olor sagrado.

O el otro:

El aire el huerto orea
Y ofrece mil olores al sentido;
Los árboles menea
Con un manso rüido
Que del cetro y del oro pone olvido.

—¡Ahí está!

—¡Hola! Veo que te vas aficionando al fraile. Me alegro.

No desmerecen de los versos de Fr. Luis de Leon los siguientes tercetos de Rioja:

¡Cuán callada que pasa las montañas
El aura, respirando mansamente!
¡Qué gárrula y sonante por las cañas!
¡Qué muda la virtud por el prudente!
¡Qué redundante y llena de rüido
Por el vano ambicioso y aparente!

—Y quizás los aventajan.

—No tanto.

Valbuena y Francisco de la Torre expresaron una idea muy semejante á la de Rioja, dando otra aplicacion á la alegoria.

Que proceloso viento más se siente
Por montes, que por valles escondidos,
Y las nuevas de corte y sus consejas,
Cuando á los pobres llegan, ya son viejas.

El aire se embravece,
Y entre los verdes árboles bramando,
Cobra fuerzas y crece,
Sopla y está silbando;
Y en el suelo las flores regalando.

—En estos ejemplos chilla más.

—Como que ya no se trata de aquel aire manso, murmurador, jugueton y lascivo. Pues cuando se sube á mayores, habiéndoselas con los espesos nublados y encrespadas olas, ya es otro cantar.

Nubes con nubes vienen á cerrarse,
Turbulento rumor se levantaba,
Que con airados ímpetus violentos
Mostraban su furor los cuatro vientos.

—Si que suena récio.

—Y no es privilegio de Ercilla el hacer hablar con tal braveza á los vientos; que el dulce Garcilaso, y el dulcísimo encomiador de la *Vida del campo* sacan de su pecho sonidos más enérgicos que los del cantor del fiero Caupolican.

¿No ves cuando acontece
Turbarse el aire todo en el verano?
El dia se ennegrece,
Sopla el gallego insano,
Y sube hasta el cielo el polvo vano.

—No parece el mismo.

—Pues oye ahora como habla Garcilaso de la furia de Fílis.

¿Ves el furor del animoso viento
Embravecido en la fragosa sierra,
Que los antiguos robles, ciento á ciento,
Y los pinos altísimos atierra,
Y de tanto destrozo áun no contento
Al espantoso mar mueve la guerra?
Pequeña es esta furia comparada
A la de Filis con Alcino airada.

—¡Zape! «No la quiero por mujer, nin la quiero por amiga,» como dijo el otro.

—Con el viento forman coro las aves, saludando la venida de la aurora, despidiendo al sol cuando ceñido de esplendorosas nubes de fuego traspone las desiguales crestas de la sierra, y animando á todas horas el fresco sombrío de los profundos barrancos y deleitables alamedas. Fray Luis de Leon y Cervantes en sus magníficas descripciones de la naturaleza casi nunca lo olvidan. Del primero son estos dos breves fragmentos que voy á leerte, y te recordarán mil otros parecidos: «Y apénas los «pequeños y pintados pajarillos con sus harpa- «das lenguas habian saludado con dulce melí- «flua armonía la venida de la rosada aurora»: —«Y entretiene los oidos el dulce y no apren- «dido canto de los infinitos y pintados pajari- «llos, que por los intrincados campos van cru-

«zando». De Fray Luis de Leon bastará recordar por centésima vez aquella hermosa estrofa que lo dice todo :

> Despiértenme las aves
> Con su cantar sabroso no aprendido;
> No los cuidados graves,
> De que es siempre seguido,
> El que al ajeno arbitrio está atenido.

—¡ Cuando digo que no hay otro !

—Nuestro buen Luis quiere que le dispierte el gorjeo de las aves ; Leonardo Lupercio de Argensola y Lope de Vega cierran muellemente los párpados.

> Al sueño le convidan los suaves
> Murmurios de las aguas y las aves.

> Al sueño el pecho inclino
> Debajo de un sauce ó pino,
> Oyendo el son de las parleras aves,
> Ó ya gozando el aura
> Donde el perdido aliento se restaura.

Por supuesto que á la primavera es cuando, como los antiguos trovadores de la Provenza, lucen más los primores del no aprendido canto. Por esto nos dice el mismo Lope de Vega:

> Y las fuentes sonoras
> Provocaban las aves,
> A canciones suaves
> En las del verde abril frescas auroras.

Y Fray Diego Gonzalez, uno de los mejores imitadores de Luis de Leon, nos brinda con la

siguiente estrofa, digna del celebérrimo maestro:

Los huertos, las laderas,
Brillan en mil colores á porfía,
Las aves lisonjeras
Hinchen con su armonía
De deleite los pechos y alegría.

No te disgustarán tampoco los siguientes versos de Valbuena; ántes creo que los dos últimos han de parecerte muy al caso:

Cuando en los prados el placer retoza,
Y Vénus llena al mundo de riquezas,
Comienza el ruiseñor quejas de amores,
Y enguirnaldan sus bueyes los pastores.

En los siguientes, del mismo autor, quizás se trasluzca ya demasiado el afan de embelesar los ojos y recrear el oido.

En medio el ancho muro, que cubierto
Todo está de arboledas y jardines,
De fuentes y de estanques, por concierto
Puestos entre arrayanes y jazmines,
Se ven por juncias y agua en vuelo incierto
Briosos cruzar los bellos francolines,
Y dar los cisnes música á las flores,
Y al alba fresca tiernos ruiseñores.

—¿Dónde demonios fué á meternos ahí á los cisnes? Cargue el diablo con la tal música.

—Sin embargo, los poetas los tratan con tanto cariño como á los mismos ruiseñores. Tampoco te hará gracia, supongo, el arrullo de la tórtola.

—Hombre, así, así : no me desagrada. Como que cuando niño era muy aficionado á criarlas, mis orejas se familiarizaron con su melancólica y monótona canturia.

—Los desconsolados amantes gustan de sus quejidos ; digo, los clásicos, que tocante á los románticos de rostro escuálido é intensas melenas ¡ mal haya su casta ! solian irse tras las lechuzas, buhos y pajarracos trasnochadores de toda calaña.

Muy conocida tendrás aquella hermosa can cion de Francisco de la Torre.

Tórtola solitaria, que llorando
Tu bien pasado, y tu dolor presente,
Ensordeces las selvas con gemidos;
Cuyo ánimo doliente
Se mitiga penando
Bienes asegurados y perdidos;
Si inclinas los oidos
A las piadosas y dolientes quejas
De un espíritu amargo,
(Breve consuelo de un dolor tan largo
Con quien, amarga soledad, me aquejas),
Yo en tu compañía,
Y acaso á tí te aliviará la mia.

—La recuerdo. Pero ahí no veo imitado el arrullo de la tórtola ni cosa que lo valga.

—El arrullo no ; pero la agradable tristeza que en los ánimos melancólicos produce, está hermosamente impresa en toda la cancion : y esto es lo que importa. En alguno que otro verso la imitacion es más directa, v. g.

Parece que me escuchas, y parece
Que te cuento tu mal, que roncamente
Lloras tu compañía desdichada;

pero sin llegar al abuso, y sin otro recurso que la acertadísima eleccion y colocacion del vocablo *roncamente*. En uno de nuestros hermosos romances se encuentra esotro ejemplo mucho más delicado.

Vió de dos tórtolas bellas
Tejido un nido en lo alto,
Y que con arrullos roncos
Los picos se están besando.

—Me gusta más.

—Y á mí tambien. No creas que eso de dar música á las flores y arroyos sea privilegio exclusivo de las aves. El caballo hace su buen papel en el campo de batalla; en escenas pastoriles las ovejas y toros alternan con el más pintado músico de los bosques; y así como en poesías de alto coturno espanta el rugido del leon, y silba la serpiente, y braman todas las fieras del *Jardin de plantas;* en otras ménos encopetadas se dejan oir los perros y las gallinas, y los grillos, y las chicharras, y hasta las ranas. Concederles la palabra á todos seria cosa de no acabar en cien dias: dos ó tres ejemplos, sin comentario ni añadidura, serán suficientes.

En el silencio solo se escuchaba
Un susurro de abejas que pasaba.

Las ya desamparadas vacas mias
Por otro tanto tiempo no gustaron
Las verdes yerbas, ni las aguas frias.
Los pequeños hijuelos, que hallaron
Las tetas secas ya de las hambrientas
Madres, bramando al cielo se quejaron.

GARCILASO.

Y á propósito de bramidos. Oye con que oportunidad Fray Luis de Granada ingiere este vocablo en la sublime descripcion de aquella terrible hora en que la muerte ha de *saltear* al pecador :

«Si se tiene por grande mal el destierro de la »patria y de los aires en que el hombre se crió, »pudiendo el desterrado llevar consigo todo lo »que ama; ¡cuánto mayor será el destierro uni»versal de todas las cosas, de la casa, de la ha»cienda, y de los amigos, y del padre, y de la »madre, y de los hijos, y de esta luz y aire »comun, y finalmente de todas las cosas? Si »un buey dá bramidos porque le apartan de »otro buey con que araba, ¡qué bramido será »el de tu corazon, cuando te aparten de todos »aquellos en cuya compañía trajiste á cuestas »el yugo de las cargas de esta vida!»

—No me entusiasma.

—Pues vale la pena de que lo medites hasta encontrarle el sabor, y de no quitarlo de la memoria. De mí sé decirte que el tal *bramido* me hiela de espanto, y que no puedo leer este pasaje sin acordarme del de la impresion pro–

funda que la primera vez me causó. Y advierte que ahí no hay más artificio de armonía imitativa que el vocablo mondo y lirondo. Pero ¡ qué vocablo !

Concluyamos con el tan sabido pasaje de Herrera, donde nos dice que la fuerza del brazo del Señor quebrantó al cruel dragon, cortando las alas de su cuerpo temerosas, y sus brazos terribles no vencidos.

Que con hondos gemidos
Se retira á su cueva, do silbando
Tiembla con sus culebras venenosas,
Lleno de torpe miedo en sus entrañas,
De tu leon temiendo las hazañas,
Que, saliendo de España, dió un rugido
Que lo dejó asombrado y aturdido.

—¡ Rugido soberbio !

—Hay en este pasaje muchísimo arte, y mucha armonía expresiva, pero, ¡qué vigor! ¡qué acierto!

Vamos á escuchar ahora la voz de las aguas, tan variada como la de los vientos y animales, y toda rodeada de misterio. Las fuentes y arroyos, la cascada, el rio, la lluvia, la mar, ora impetuosa, ora sosegada, hablan inteligiblemente al poeta, formando agradable concierto con los coros de hojas y ruiseñores.

Hé ahí una porcion de ejemplos donde escoger.

El agua baña el prado con sonido,
Alegrando la yerba y el oido.

GARCILASO.

Aquí entre olores que tributa al prado
El ronco estruendo del cristal rompido...

VALBUENA.

Iremos á la fuente, al dulce frio,
Y en blando sueño, puestos al rüido
Del murmurio esparcido
Del agua, tú en mis brazos, amor mio...

HERRERA.

Al sordo murmurar que se despeña
El hondo valle suena comarcano
Y de una peña dando en otra peña,
De aljófar lleno salta al otro llano.

VALBUENA.

Pintado el caudaloso rio se via,
Que en aspereza estrecha reducido,
Un monte casi alrededor ceñia
Con ímpetu corriendo y con ruido.

GARCILASO.

Deslízase corriendo
Por los hermosos mármoles de Paro,
Las alturas huyendo
Un arroyuelo claro,
De la cuesta beldad, del valle amparo.
Corre bramando, y salta,
Y codiciosamente procurando
Adelantarse, esmalta
De plata el cristal blando
Con la espuma que cuaja golpeando.

F. DE LA TORRE.

¿Cuál rio caudaloso,
Que los opuestos valles ha rompido
Con sonido espantoso,
Por los campos tendido
Tan presto y tan feroz jamás se ha oido?

FR. L. DE LEON.

A veces el sonido del agua causa pavor. Ya

el otro dia hicimos mérito de aquella situacion terrible en que se encontró el Héroe de la Mancha en una de sus más peligrosas aventuras. Dejemos que el mismo Cide Hamete nos la refiera. «Oyeron que daban unos golpes á »compás, con un cierto crujir de hierros y ca»denas, que acompañados del furioso estruen»do del agua, pusieran pavor á cualquiera otro »corazon que no fuera el de D. Quijote. Era »la noche oscura, y ellos acertaron á entrar en»tre unos árboles altos, cuyas hojas movidas »del blando viento hacian un temeroso y manso »ruido: de manera que la soledad, el sitio, el »ruido del agua con el susurro de las hojas, todo »causaba horror y espanto; y más cuando vie»ron que ni los golpes cesaban, ni el viento »dormia, ni la mañana llegaba: añadiéndose á »todo esto el ignorar el lugar donde se halla»ban».

—El efecto que en lance tan apurado le hizo á Sancho la música, no creo yo que se halle registrado en ningun libro de estética.

—Compadre, mira que hueles; y no á ámbar.

En cuanto al mar, no siempre echa bravatas. Tiene como los arroyos y fuentes notas suavísimas que halagan el sentido; como las de aquel antiquísimo romance:

Al son de sus dulces remos
La infanta se adormecia.

O como los del otro romancillo de Villegas:

¿No ves como las hondas
Del ancho mar, quietas
Aflojan los furores,
Y amigas se serenan?

En esta quintilla de Gil Polo ya sube un poco el tono.

Entre la arena cogiendo
Conchas y piedras pintadas,
Muchos cantares diciendo
Con el son del ronco estruendo
De las olas alteradas.

Y más en los ejemplos siguientes:

No escuchas dulces concentos,
Si no el espantoso estruendo
Con que los bravosos vientos
Con soberbios movimientos
Van las aguas revolviendo.

Gil Polo.

Sienten el mar y selvas ya la saña
Del aquilon, y encierra su bramido
Gente en el puerto, y gente en la cabaña.

L. L. de Argensola.

Ni la distancia, ni interpuestos montes
Y proceloso mar que suena ronco
De mi memoria apartarán tu idea.

L. Moratin.

Ni golfos teme ya, ni de la airada
Scila la herviente espuma aljofarada.
Desde que á las primeras luces puras
Abrió los tiernos ojos, los vió hechos
A soledades y asperezas solas,
Y á oir del sordo mar las roncas olas.

Valbuena.

Fray Luis de Granada, exhortando á la humildad, dice que aunque se levanten contra ella los vientos y tempestades del mundo, no tienen *á donde quebrar las fuerzas de sus ímpetus furiosos.* Y luego añade: «Blandamente »se allanan las grandes olas de la mar en la »arena, que con grande ruido suenan y baten »en las altas peñas... Toda la braveza de la mar »es contra las altas rocas y peñascos; y pierde »su furia en la llanura de las llanas y blandas »arenas. En los altos montes andan récios los »vientos, que no se sienten en los valles bajos »y humildes».

Pero Herrera parece infundido del mismo aliento de las tempestades, cuando al cantar la victoria de Lepanto, exclama:

Hondo ponto que bramas, atronando
Con tumulto y terror, del turbio seno
Saca al rostro, de torpe miedo lleno
Mira tu campo arder ensangrentado.

O cuando ensalza el ímpetu del jóven de Austria, que al aparecer en la enriscada sierra, atierra *con espanto y con muerte la impía guerra.*

Cual tempestad ondosa
Con horrísono estruendo se levanta.
Y la nave medrosa
De rabia y furia tanta,
Entre peñascos ásperos quebranta.

No le vá en zaga Fray Luis de Leon, hacién-

dole punta al mismo Virgilio, de quien toma las principales imágenes, en aquel famoso pasaje:

Y entre las nubes mueve
Su carro Dios ligero y reluciente:
Horrible son conmueve,
Relumbra fuego ardiente,
Treme la tierra, humíllase la gente.

La lluvia baña el techo,
Envian largos rios los collados,
Su trabajo deshecho,
Los campos anegados,
Miran los labradores espantados.

Y cuando, al fijar la vista en aquel huerto amenísimo, exclama:

Ténganse su tesoro
Los que de un falso leño se confian:
No es mio ver el lloro
De los que desconfian,
Cuando el cierzo y el ábrego porfian.

La combatida antena
Cruje, y en ciega noche el claro dia
Se torna, al cielo suena
Confusa vocería
Y la mar enriquecen á porfía.

—Ese crujido de la antena, cuantes veces lo oigo, me causa un efecto que no sé explicarme.

—¿A quién no lo causará? ¿Y qué me dices de ese *tronido*? «Como el tronido viene sin »pensar, y estremece los corazones sonando, y »cria en ellos pavor y maravilla de Dios; ansí

»la voz del Evangelio, no pensada, luego que »sonó, se pasmaron las gentes».

—Como el *bramido* de marras.

—Muy mal tratas á tu amigo Fray Luis.

—A quien trato mal es á tí, que siempre dejas asomar la oreja.

—En materia de tempestades, y truenos, y rayos, por poco que hojeásemos nuestros escritores, la cosecha de buenos y malos ejemplos sería abundantísima. Por no alargar, puesto que el cielo se va encapotando, y no tendría gracia que las burlas se convirtiesen en véras, allá van esos pocos.

Clamó la gente mísera, y el cielo
Escondió sus clamores y gemidos
Entre los rayos y espantosos truenos
De su turbada cara

F. de la Torre.

Y el cielo envuelto
En el vellon de un lóbrego nublado
A romper comenzó de entre sus senos
Roncos bramidos de confusos truenos.

Valbuena.

Rompa el cielo en mil rayos encendido,
Y con fragor horrísono cayendo
Se despedace en hórrido estampido.

Herrera.

Verás que tempestuosa
Tiniebla envuelve el dia, y el luciente
Relámpago cruzar la nube ardiente,
La ronca voz del trueno
Sonar magestuosa,
Y temblar de horror lleno
El rústico, inundados

Entre lluvia y granizo sus sembrados:
Y los vientos veloces,
Robar las nubes de la etérea playa
Verás.

Fr. D. Gonzalez.

Ven, que ya de occidente
Silban las tempestades; y ya el cielo
De tiniebla inclemente
Cubierto, el desconsuelo
Del aterido invierno anuncia al suelo.

Melendez.

¿Pues qué, si entre los vientos bramadores
Nave de airadas olas combatida
Diestro pincel me ofrece?
Yo escucho el alarido y los clamores
De la chusma afligida,
Y si de Dios los cielos estremece
El carro, y se enardece
Su cólera, y el trueno en son horrendo
Retumba por la nube pavorosa;
De la pálida luz y ronco estruendo
Mi vista siente la impresion medrosa.

Melendez.

Tronó la tempestad: bramó iracundo
El huracan, y arrebató á los campos
Sus frutos, su matiz: la rica pompa
Destrozó de los árboles sombríos:
Todas huyeron tímidas las aves
Del blando nido en el espanto mudas.

L. Moratin.

Los volcanes no hay que decir si han sugerido ó no estruendosos versos. La añeja fábula de Encélado los ha inspirado tremebundos. Valbuena nos dice del enterrado gigante:

El pecho hierve en hueco estruendo horrible.

Y luego añade:

La tierra tiembla en torno, y el mar hierve.

Pero todo es grano de anís comparado con la famosa introduccion de Herrera.

Cuando con resonante
Rayo y furor del brazo impetuoso.

D. Leandro Moratin, á pesar de su clasicismo, dejó al descomunal gigante en el sueño del olvido, diciendo con lenguaje más al uso, pero no ménos enérgico:

O cuando en las cavernas oprimido
Del centro de la tierra el fuego brama
Con rumor espantoso,
Y en su reventazon muda los montes,
Ciudades arruina,
Hierve el mar proceloso
Y arde en sus ondas la violenta llama.

—¡Huy! Me atolondra tanto estrépito, y me parece que el carro de Júpiter rueda rechinando dentro mis cascos.

—Aunque no sea de tu gusto, ten paciencia de oir cuatro líneas en que Fray Luis de Granada habla del juicio final.

—¡Santo cielo!

—Dice así: «Mas los hombres andarán secos »y ahilados de muerte, oyendo los bramidos »espantosos de la mar, y viendo las grandes »olas y tormentas que levantará: barruntando »por todo esto las grandes calamidades y mi-

»serias que amenazan al mundo tan tenebrosas »señales».

—Ya pareció el *bramido.*

—Si; primo hermano del otro. Demos fin á esta seccion de truenos y relámpagos con unas hermosísimas estrofas en que D. Leandro Motin habla de la voz de la Vírgen, que serán como el arco íris despues de la tormenta.

Basta su voz á conturbar los senos
Donde, cercado de tiniebla eterna,
Reina el tirano aborrecido, orígen
De la primera culpa.
Basta su voz á serenar del hondo
Mar, que los vientos rápidos agitan,
Las crespas olas, y romper las nubes
Donde retumba el trueno.
O ya la tierra con rumor confuso
Suene, y el fuego que su centro oculta
Haga los montes vacilar, cayendo
Los alcázares altos;
O ya, sus alas sacudiendo negras,
El austro aliento venenoso esparza,
Y á las naciones populosas lleve
Desolacion horrible.

—Oportuna ha sido la cita. Parece que en este último ejemplo te has propuesto presentar un resúmen de los anteriores.

—En los breves fragmentos que voy á leerte ahora verás imitado el ruido de la fragua, de la carrasca herida del hierro, del muro que se derrumba, del arma de fuego, de la vocería y estruendo de guerreros. No creo necesario in-

dicarte los versos que más se distinguen por su fuerza expresiva. Harto los conocerás.

Los que en desentreñar la dura tierra,
O en las ardientes masas ocupados,
El metal labran, que, de luz vestido,
En las hornazas hierve con ruido.

VALBUENA.

Bien como la ñudosa
Carrasca en alto risco desmochada
Con hacha poderosa,
Del ser despedazaba
Del hierro, torna rica y esforzada.

FR. L. DE LEON.

Con sangre hórrido y fiero
Rompiste acelerado
Del ancho muro el torreon alzado.

HERRERA.

«La artillería gruesa con espantoso estruendo »rompia los vientos, á quien respondian los »cañones de crujía».

CERVANTES.

¡O muerte! ven callada
Como sueles venir en la saeta:
No en la tonante máquina preñada
De fuego y de rumor; que no es mi puerta
De doblados metales fabricada.

RIOJA.

Sin temer que el lebrel las acometa,
O hiera el plomo con terrible estruendo,
O con mortal silencio la saeta.

L. L. DE ARGENSOLA.

«Dos partes ha de menester el ministro de »Dios: razones vivas y penetrantes que atra- »viesen el alma de callada, y estas son saetas

»pasadoras; voz y representacion para atemo-»rizar, y esta es piedra que aturde y derriba: »jara que pase á la sorda y sin estallido; y »honda tambien que chasquee».

FR. JUAN MARQUEZ.

Hiere el temeroso oido
Confuso estruendo de guerra.

ROMANCE.

En mal punto te goces,
Injusto forzador; que ya el sonido
Oyo ya, y las voces,
Las armas, y el bramido
De Marte de furor y ardor ceñido.

FR. L. DE LEON.

No ménos pavorosas,
O fiero Julio, en tu *batalla* siento
Crujir las roncas armas, y la fiera
Trompa, estrépito, gritos y ardimiento,
Que si en el medio de su horror me viera.

MELENDEZ.

Con el concurso y junta de guerreros
El grande estruendo y trápala crecia,
Y los prestos martillos de herreros
Formaban dura y áspera armonía;
El rumor de solícitos armeros
Todo el ancho contorno ensordecia;
Los celosos caballos, de lozanos
Relinchando triscaban con las manos.

ERCILLA.

—La cosa se va poniendo séria.

—Pues aguarda, que ahora van á llover los batacazos.

Y él, cual la mar bramando tenebrosa,
Alterada de un áspero levante,
Con ambas manos el alfange afierra

Para dar de una vez fin á la guerra.
Y así salió la espada rebatida,
Aunque á pesar del sobrepeto grueso,
El penetrante golpe llegó al hueso.
Mas ya enfadoso el de Aragon, rompiendo
Del reportado sufrimiento el punto,
Así el lumbroso alfanje revolviendo
Que al aire es de un sutil rayo el trasunto,
Sobre el moro bajó con tal estruendo,
Que escudo, brazo y yelmo todo junto
Hizo pedazos, y partió derecho
Cabeza, barba, cuello, hombros y pecho.

VALBUENA.

—Es una bicoca.

—Oye, oye las siguientes octavas.

Como parten la carne en los tajones
Con los corvos cuchillos carniceros
Y cuál de fuerte hierro los planchones
Baten en dura yunque los herreros;
Así en la diferencia de los sones
Que forman con sus golpes los guerreros
Quien la carne y los huesos quebrantando,
Quien templados arneses abollando.

ERCILLA.

Antes de rabia y cólera abrasados
Con poderosos golpes los martillan,
Y de muchos con fuerza redoblados
Los cargados caballos arrodillan;
Abollan los arneses relevados,
Abren, desclavan, rompen, deshebillan,
Ruedan las rotas picas y celadas,
Y el aire atruena el son de las espadas.

ERCILLA.

—Ese sí sabe donde tiene la mano derecha.

—En cuanto á repartir golpes y mandobles, es el gran maestro de la lengua castellana. Uni-

camente Cervantes, soldado como él, puede pisarle los talones. Recuerda, por no citar otra, la estupenda batalla del vizcaino.

Otros dos golpecitos más, y basta de porrazos.

«El golpe con que Dios derriba y despeña á los malos, hace pasmo con mucho ruido».

Fr. L. de Leon.

A grandes golpes de dolor se labra
El cetro y la diadema para el cielo.

Valbuena.

—Faltaba la contera.

—El eco es claro que no podia pasar desapercibido á los poetas. En el *Edipo* de Martinez de la Rosa representa un gran papel, Zorrilla le hace charlar de lo lindo, y nuestros poetas líricos de medio pelo y nuestros mejores poetas dramáticos labraron con los benditos ecos mil monadas y chucherías capaces de dejar patitieso al mismo Rengifo. Valbuena le tuvo una aficion extraordinaria. Vaya una pequeña muestra.

Y en medroso silencio, resonando
Por las doradas bóvedas, corriendo
Un rato el eco fué del golpe horrendo.

Así rayo veloz al viejo encino,
Que ántes servia de sombra á todo un llano,
Al suelo arroja en trueno repentino
Y el eco asorda el valle comarcano.

Llueven de piedras turbulentas ondas,
Despiden desde léjos sus furores;
Y de sus estallidos por los huecos
Montes retumban los sonoros ecos.

El siguiente ejemplo es de D. Leandro Moratin.

Allí apacienta
Su ganado el zagal, y absorto admira
Como repite el eco sus acentos,
Por las concavidades retumbando.

Este último verso es de un efecto hermosísimo. Lindísima es tambien esta sencilla descripcion de Cervantes: «No hay hueco de peña, »ni márgen de arroyo, ni sombra de árbol, que »no esté ocupada de algun pastor que sus des»venturas á los aires cuente. El eco repite el »nombre de Leandra donde quiera que pueda »formarse: *Leandra* resuenan los montes; *Lean»dra* murmuran los arroyos: y Leandra nos »tiene á todos suspensos y encantados, espe»rando sin esperanza, y temiendo sin saber de »qué temenos».

—Como suya.

—¿No has notado la analogía que guarda con aquel inimitable pasaje de Rodrigo de Caro *A las ruinas de Itálica?*

Tal génio, ó religion, fuerza la mente
De la vecina gente,
Que refiere admirada,
Que en la noche callada

Una voz triste se oye, que llorando
Cayó Itálica, dice; y lastimosa
Eco reclama *Itálica* en la hojosa
Selva que se le opone resonando
Itálica; y el claro nombre oido
De Itálica, renuevan el gemido
Mil sombras nobles de su gran ruina.
¡Tanto áun la plebe á sentimiento inclina!

—¿Pero no son de Rioja esos versos?

—Así se habia creido; mas la crítica ha devuelto la joya de que Rioja estaba en posesion á su verdadero y legítimo dueño.

—Y la voz humana? ¿No tuvo pintores como la de las aves, los vientos y los porrazos?

—¡Mucho que los ha tenido! Y famosísimos. En las obras narrativas, el novelista, el poeta épico, y á veces el historiador mismo, no contentos con transcribirnos los discursos y diálogos de los personajes, nos describen asimismo el tono y el ritmo con que pronuncian las palabras; y en este caso la armonía expresiva puede contribuir, tanto como las comparaciones é imágenes, á la viveza de la descripcion. En la *Ilustre fregona*, el ventero de Toledo recomienda al mozo Tomás, enzarzado en dimes y diretes con la gente de curia, «que »no falte ungüento para untar á todos los mi»nistros de justicia, porque si no están untados »gruñen más que carretas de bueyes».

—¡Vive Cristo que tenia razon!

—Hay de todo, de todo. Antaño ú ogaño,

en Rusia ó en Constantinopla, en la córte ó en la aldea, sabido es que en todas partes cuecen habas.

En los siguientes versos de un romance, no solamente está bien descrito, sino perfectamente expresado por la energía del tercer verso y la dureza del cuarto, el efecto de la ira en la voz.

Más iba á decir Rodrigo;
Pero las palabras medias
Las arrebató el enojo,
Y entre los dientes las quiebra.

Un gesto, una actitud pueden revelar en medio del silencio las mismas pasiones que la voz. En otro romance, el moro Tarfe no habla en voz alta, pero escribe con tanto enojo como nadie pudiera hablar. ¿Dime si la rudeza del segundo y cuarto verso no contribuye, tanto como la enérgica imágen en ellos encerrada, á la extraordinaria verdad de la expresion?

Esto el moro Tarfe escribe
Con tanta cólera y rabia,
Que donde pone la pluma
El delgado papel rasga.

—Efectivamente, parece que se percibe el rasgueo de la pluma; y vale tanto por lo ménos como el gruñido de los ministros.

—Rodrigo Caro en su famosa cancion, ántes de los versos ha poco citados, dice:

Que áun se oyen llantos hoy, hoy ronco acento.

Y Herrera comienza de este modo tan sentido y enérgico la cancion *A la pérdida del rey Don Sebastian*.

Voz de dolor y canto de gemido,
Y espíritu de miedo envuelto en ira
Hagan principio acerbo á la memoria
De aquel dia fatal, aborrecido,
Que Lusitania mísera suspira
Desnuda de valor, falta de gloria.

Si por medio de la armonía puede expresarse el tono de la voz hablada, con mucha más razon han de poderse expresarse el tono y ritmo de la voz cantada. Garcilaso, para darnos una idea de la dulzura del canto y llanto de sus pastores, pide auxilio al ruiseñor y al arroyo; mas no hay arroyo que se deslice con la fluidez de sus versos, ni voz de ruiseñor que tan agradablemente suene en los oidos.

Saliendo de las ondas encendido
Rayaba de los montes el altura
El sol, cuando Salicio recostado
Al pié de una alta haya en la verdura,
Por donde un agua clara con sonido
Atravesaba el verde y fresco prado;
El, con canto acordado
Al rumor que sonaba,
Del agua que pasaba
Se quejaba tan dulce y blandamente,
Como si no estuviera de allí ausente
La que de su dolor culpa tenia;
Y así como presente
Razonando con ella le decia...

Aquí dió fin á su cantar Salicio,
Y suspirando en el postrero acento,
Soltó de llanto una profunda vena:
Queriendo el monte al grave sentimiento
De aquel dolor en algo ser propicio,
Con la pasada voz retumba y suena.
La blanda Filomena
Casi como dolida
Y á compasion movida,
Dulcemente responde al son lloroso.
Lo que cantó tras esto Nemoroso
Decidlo vos, Piérades, que tanto
No puedo yo, ni oso,
Que siento enflaquecer mi débil canto....

Cual suele el ruiseñor con triste canto
Quejarse entre las hojas escondido
Del duro labrador que cautamente
Le despojó su dulce y caro nido
De los tiernos hijuelos, entretanto
Que del amado ramo estaba ausente;
Y aquel dolor que siente,
Con diferencia tanta
Por la dulce garganta
Despide, y á su canto el aire suena;
Y la callada noche no refrena
Su lamentable oficio y sus querellas,
Trayendo de su pena
Al cielo por testigo y las estrellas;
De esta manera suelto yo la rienda
A mi dolor, y así me quejo en vano
De la dureza de la muerte airada....

—Eso es miel sobre hojuelas.

—Fray Luis de Granada...

—¡Ya decia yo!

—No seas machaca.

—Pues me gusta la salida. Dijo la sarten al mango.

—Fray Luis de Granada dice que Simeon

no quiso salir del mundo hasta ver con sus ojos el *remedio de él*, á saber, Jesucristo, «y reci»birlo en sus brazos, y cantar ántes que mu»riese, suavísimamente aquel tan dulce cán»tico».

—Suavísimas son las palabras. Yo soy así: el pan pan, y el vino vino.

—Los personajes ideales tienen para los poetas su vocecita, ó su vozarron, como cada hijo de vecino. No nos engolfemos en seguir la pista á toda esa muchedumbre de voces: contentémonos con una sola, y de las más oidas y más cantadas. Hablo de la voz de la fama. Valbuena dice al describirla:

Y con más lenguas que la mar arenas
Ajenas vidas y obras pregonando,
Sin que palabra, aunque pequeña suene,
Que de rumor las bóvedas no llene.

A pesar de las lenguas más numerosas que las arenas del mar y del rumor del último verso, no supo decir tanto como Fray Luis de Leon con pocas palabras, bien que haciendo torcer el gesto á la Gramática.

No cura si la fama
Canta con voz su nombre pregonera.

Ni como Herrera:

Resonando su gloria
Con puro lampo de inmortal memoria.

Otra voz más sublime que la de todos los séres creados por la fantasía vas á oir ahora en estas breves cláusulas.

«¡O que será de ver aquí el alma experi-»mentando la virtud de aquella figura que vió »Ecequiel en aquel animal de cuatro formas y »figuras, y en aquella rueda de cuatro ruedas, »viendo su aspecto que era de carbones encen-»didos, y como aspecto de lámparas! y viendo »la rueda que es la sabiduría de Dios, llena de »ojos de adentro y de fuera, que son admira-»bles noticias de sabiduria! y sintiendo sonido »como de multitud de ejércitos, que significan »muchas cosas en uno! y finalmente, gustando »aquel sonido del batir de sus alas, que dice »era como sonido de muchas aguas, y como so-»nido del altísimo Dios, que significan el ím-»petu de las aguas divinas, que al caer el Espí-»ritu Santo embiste al alma en llama de amor!»

— Ni me entiendes ni te entiendo. Pues cátate. Supongo que será música de esa que los sabios habeis dado en llamar *clásica*, de esa música que necesita escolios.

— No: no se remonta á tan grandes alturas ni el mismo Palestrina. Para hablar de esta manera no basta ser sábio, ni *vir bonus dicendi peritus*, ni fraile.

— ¿Qué se necesita entónces?

— Santidad.

—¿Santidad? Ahora lo entiendo ménos. Mira, chico, hablemos claros: la tal música en el Congreso no cuela, y ninguna falta creo yo que debe de hacerme para llegar á ser un Demóstenes. ¡Tate, tate! ¿Con qué tambien hay música *nea*, digo, música *santa?*

—Si, música santa, y es aquella que se oye en las *noches puras*, y que se llama *música de los cielos;* «porque con el callar en ellas los »bullicios del dia, y con la pausa que entónces »todas las cosas hacen, se echa claramente de »ver, y en una cierta manera se oye su con«cierto, que compone y sosiega el ánimo». «Y «pluguiera á Dios que reinase esta sola poesía en «nuestros oidos, y que sólo este cantar nos fue«se dulce; y que en las calles y en las plazas «de noche no sonaran otros cantares y que «en éstos soltase la lengua el niño, y la donce«lla recogida se solazase con esto, y el oficial «que trabaja aliviase su trabajo aquí. Mas ha «llegado la perdicion del nombre cristiano á «tanta desvergüenza y soltura, que hacemos «música de nuestros vicios, y no contentos con «lo secreto de ellos, cantamos con voces alegres «nuestra confusion».

—Eso no reza conmigo. ¿Estamos?

—Conmigo sí.

—¡Mojigato!

—Parece que truena.

—Como dos y tres son cinco, y por cierto que el nublo se nos viene encima.

Oye, ¿se puede saber el nombre del autor, ó músico, ó santo?

—Escribió las palabras anteriormente citadas San Juan de la Cruz. En cuanto á quien se las dictó, no saben pronunciar su verdadero nombre ni los mismos ángeles del cielo.

—¡Zambomba! Ese si que será nombre mayúsculo. ¡Cáspita si truena! Alza tiendas, y apretemos los talones, que aquí en despoblado, y á tal hora como esta, maldita la gracia que me hacen unos bramidos y tronidos tan de tomo y lomo, y tan de veras. Quédense para los facedores de versos.

—No te dé cuidado. La casa está cerca: y por ahora es más el ruido que las nueces.

Echa á andar, pero despacio, que al paso te iré leyendo una página de Cervantes...

—Como no sea música santa...

—Es profana; pero clásica, y digna de Beetowen.

—No la entenderé.

—La entenderás como no te empeñes en no querer entenderla. Pero advierte que eso de no entender, y eso de santiguar con el apodo de *sábio* á los demás, encierra á veces más presuncion y de peor catadura, que la de los que se reputan á sí mismos y á boca llena se lla-

man sábios. El orgullo toma mil disfraces, y el de la sinceridad y humildad es uno de los que más le agradan.

—Lee, lee el pasaje de Cervantes, y déjame en paz al P. Larraga.

—Describe Cervantes las honras fúnebres que al pastor Melizo hicieron sus compañeros, y es admirable el acierto con que junta la música, el canto, la poesía, la elocuencia, la voz de la naturaleza, los sollozos, las plegarias, para causar una sola y profundísima impresion. La armonía del lenguaje, flexible como la voz más flexible, con sus modulaciones acompaña el sentimiento y le ilumina como la lumbre bajada del cielo. Dice de esta manera:

«Todos los pastores que allí instrumentos ta-
«ñían, á poco espacio formaron una tan triste
«y agradable música, que aunque regalaba los
«oidos, movía los corazones á dar señales de
«tristeza con lágrimas que los ojos derra-
«maban. Juntábase á todo esto la dulce armonía
«de los pintados pajarillos que por los aires
«cruzaban, y algunos sollozos que las pastoras,
«ya tiernas y movidas con el razonamiento de
«Thelesio y con lo que los pastores hacian, de
«cuando en cuando de sus hermosos pechos
«arrancaban: y era de suerte que concordándose
«el son de la triste música y el de la triste ar-
«monía de los jilguerillos, calándrias y ruise-

«ñores, y el amargo de los profundos gemidos, «formaba todo junto un extraño y lastimoso con«cento».

—Mira que va á llover.

—Otro poquito, y basta. Luego más despacio podrás leer todo el pasaje.

«Hecho esto, mandó Thelesio encender el «sacro fuego, y en un momento al rededor de «la sepultura se hicieron muchas aunque pe«queñas hogueras, en las cuales solas ramas de «ciprés se quemaban; y el venerable Thelesio «con graves y sosegados pasos comenzó á ro«dear la pira, y echar en todos los ardientes fue«gos alguna cantidad del sacro y oloroso incien«so, diciendo cada vez que lo esparcia alguna «breve y devota oracion á rogar por el alma de «Meliso encaminada, al fin de la cual levanta«ba la tremante voz, y todos los circunstantes «con triste y piadoso acento respondían *amen*, «*amen*, tres veces: á cuyo lamentable sonido re«sonaban los cercanos collados y apartados va«lles; y las ramas de los altos cipreses y de los «otros muchos árboles de que el valle estaba «lleno, heridas de un manso céfiro que sopla«ba, hacian y formaban un sordo y tristísimo «susurro casi como en señal de que por su par«te ayudaban á la tristeza del funesto sacrificio. «Tres veces rodeó Thelesio la sepultura, y tres «veces dijo las piadosas plegarias, y otras nue-

«ve veces se escucharon los llorosos acentos del «*amén*, que los pastores repitieron».

—¿No te lo decia yo? ¡Fuego de Dios en tu astrología!

—Corre que te pillan.

—¡Guarda Pablo! De esta hecha nos nacen galápagos en el cogote, y berros.

—¡So, so! No vayamos á echar los bofes, que nada queda por mojar.

—En esa viña hay una choza.

—Despues de vendimias cuévanos. ¡Dianche! Esta es más negra. ¿No pedias nueces? Ahí las tienes. ¡Vírgen del Tremedal! Si parecen huevos. Como te acierte alguna en las narices, te quedas chato para *in secula seculorum.*





DIÁLOGO XIII.

El ritmo del lenguaje debe guardar perfecta consonancia con el movimiento de lo que se describe.—Ejemplos.

¡Lindo bromazo el de ayer!

—Para el diablo que te crea. Si el cielo lo estaba diciendo á voz en grito.

—Confieso que no puedo roer los zancajos al Zaragozano.

—Con tanta tempestad de truenos y relámpagos, en prosa y en verso, se amoscaria el Tonante, y diria para su capote: «Allá va otro ejemplo».

—El agua pase; pero las peladillas.....

—Y no podemos quejarnos. ¡Cuántos y cuántos lo pasarian peor!

—Gran filosofía esa de «paciencia y barajar»

cuya sublimidad está compendiada en aquel otro dicho «no es nada lo del ojo» ¡Qué demonio! Yo no puedo con tanta gazmoñería: si me arañan, respingo, ó arreo un puñetazo.

—Eres muy lógico; pero dejémoslo para otro dia.

—Tanto vamos dejando, que será el cuento de no acabar.

—Por ahora no quiero salir de la armonía, y no es cosa de que de buenas á primeras la rompamos.

Dijimos que, además de los sonidos, el lenguaje podia imitar el movimiento, y que éste podia ser rápido ó lento, compasado ó irregular, fácil ó dificultoso, sencillo ó intrincado, gracioso ó torpe, agradable ó desagradable, en una palabra, hermoso ó feo.

Pues bien, el ritmo del lenguaje ha de guardar perfecta consonancia con el movimiento de que se habla ó se describe. Es claro que si describes cuerpos que se muevan con gran rapidez, no te expresarás con sorna, eligiendo vocablos de pié y medio, y frases y cláusulas de á vara; por el contrario, si describes el reposo de un cuerpo ó la lentitud con que se mueve, no lo dirás de prisa y corriendo, sin apénas dar tiempo á que se fije la atencion en ninguna idea. Si el movimiento es regular y acompasado, la misma regularidad y proporcionada medida de

tiempo tendrá que reflejarse en la estructura del lenguaje, y si, por el contrario, fuese desordenado y atropellado, cierto aparente desórden y descuido en la distribucion de las cláusulas, incisos, vocablos y acentos deberia guardar conformidad con la irregularidad ó desórden del movimiento.

—¿Y por qué dices que el lenguaje del desórden ha de ser *aparente?*

—Porque en las obras artísticas el desórden mismo debe estar sujeto á un ritmo, á un órden, á un fin. En el mundo, es decir, en la obra de Dios, arquetipo de toda buena obra artística, sucede lo propio: lo que llamamos desórden es órden sapientísimo, y ley inquebrantable. La vida del hombre y la historia del humano linaje, así como el astro y el átomo, están sujetos á un ritmo. El hombre puede desafinar ó perder el compás, es cierto; pero las discordancias que produce no alteran ni disminuyen la inefable armonía de la obra del Altísimo. Lo que sucede es, que de los innumerables hilos de la trama, míopes como somos, vemos pocos, poquísimos, y por esta razon estamos casi á oscuras.

—Oye; si puedes dar á la conferencia de hoy un giro parecido á la de ayer (salvo lo de granizada y consiguiente galop final, por supuesto), te lo agradeceré en el alma. Digo que si

puedes pasarte de todas esas frailosofías y darme con el ejemplo en los hocicos, te ahorrarás muchos quebraderos de cabeza, y yo sacaré más fruto.

—A eso voy. El movimiento, como el sonido, puede imitarse de una manera muy directa y trivial, ó de una manera general y vaga. Puede imitarse frase por frase y verso por verso; pero, además de esta imitacion particular, que no es tan difícil, cabe una relacion íntima entre el ritmo de toda una estrofa, ó cláusula, ó de todo un pasaje, con el movimiento que en ellos se describe, v. g., el curso de un rio, una tempestad, una batalla.

Empezaré por poner ejemplos cortos y sencillos, en que la mayor ó menor rapidez de un verso ó de una frase imite de la manera más directa posible la mayor ó menor rapidez del movimiento de algun cuerpo.

La lechera de la fábula de Samaniego, al representarse el lechon que piensa comprar, tan gordo que no pueda con el peso de su cuerpo, lo dice de este modo:

> Con bellota, salvado,
> Berza, castaña engordará sin tino;
> Tanto, que puede ser que yo consiga
> Ver como se le arrastra la barriga.

Este último verso se arrastra, en realidad, y muy oportunamente. En todos los ejemplos si-

guientes verás expresada la lentitud del movimiento.

Por el crespo cabello, áspero y duro
Bramando le ase, y dél rastrando tira.

VALBUENA.

Parte (*el ciervo*) al espeso bosque muy ligero,
Pero el cuerno retarda su salida
Con una y otra rama entretejida.

Muy cargado de leña un burro viejo,
Triste armazon de huesos y pellejo,
Pensativo, segun lo cabizbajo,
Caminaba, llevando con trabajo
Su débil fuerza la pesada carga.
El paso tardo, la carrera larga:
Todo al fin contra el mísero se empeña,
El camino, los años, y la leña.
Entra en una laguna el desdichado,
Queda profundamente empantanado.

SAMANIEGO.

Ni la cerviz sujeta
Al yugo, el tardo buey al campo araba.

L. DE VEGA.

Y el yugo al cuello atados
Los bueyes van rompiendo los sembrados.

FR. L. DE LEON.

El asno muy sesudo y reposado
Empieza á andar á paso perezoso.

Cuando llega muy tarde y con paciencia
A paso perezoso la tortuga.

SAMANIEGO.

Otro que tras los pasos perezosos
Y huellas de un cargado dromedario
Por entre árboles va en pasos medrosos.

VALBUENA.

La sombra se veia
Venir corriendo apriesa,
Y por la falda espesa
Del altísimo monte; y recordando

Ambos como de sueño, y acabando
El fugitivo sol de luz escaso,
Su ganado llevando,
Se fueron recogiendo paso á paso....
Los árboles parece que se inclinan....

GARCILASO.

Si ya la niebla fria
Al rayo que amanece odiosa ofende
Y contra el claro dia
Las alas escurísimas extiende.

Y con paso callado
El cielo vueltas dando
Las horas del vivir le va hurtando.

FR. L. DE LEON.

Suave sueño, tú que en tardo vuelo
Las alas perezosas blandamente
Bates, de adormideras coronado,
Por el puro, adormido y vago cielo...

HERRERA.

Compara la lentitud de los versos imitativos de estos ejemplos con la rapidez de los que fácilmente distinguirás en los que siguen.

Cual ave ó flecha por el blando viento
Sin dejar rastro, el agua va cortando.

VALBUENA.

Otro monta acelerado,
Le embiste el toro de un vuelo,
Cogiéndole entablerado;
Rodó el bonete encarnado
Con las plumas por el suelo.

L. MORATIN.

Ansí entregado al viento,
Del mar Egeo al mar de Atlante vuela
Do puesto el fundamento
De la cristiana escuela,
Torna, buscando á Cristo, á remo y vela.

Acude, corre, vuela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano.
No perdones la espuela,
No des paz á la mano,
Menea fulminando el hierro insano.

Fr. L. de Leon.

Estos en prestas flechas y anchos dardos
Al contrario escuadron envian la muerte
Volando, como escuadras de aves juntas
Que al aire rompen por diversas puntas.

Valbuena.

Fuésele de la jaula el pajarillo
Al libre viento en que vivir solia.

L. de Vega.

Y así tendrás clavada
La rueda, aunque más puedas, voladora
Del tiempo hambriento y crudo.

Fr. Luis de Leon.

Pasáronse las flores del verano,
El otoño pasó con sus racimos
Pasó el invierno con sus nieves cano.

Como los rios que en veloz corrida
Se llevan á la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de mi vida.

La codicia en las manos de la suerte
Se arroja al mar; la ira á las espadas,
Y la ambicion se rie de la muerte.

Rioja.

Y allí de miedo ajeno
Corre cual suelta cabra, y se abalanza
Con el fragoso trueno
De su cubierta estanza,
Y sigue de sus odios la venganza.

Herrera.

«Cortada la rosa del rosal, ¡con qué breve«dad y facilidad se marchita! Este la toca, aquel «la huele, el otro la deshoja, y, finalmente, en«tre las manos rústicas se deshace».

«Pero esto ya pasó, y todas las cosas se pa-
«san: las memorias se acaban, las vidas se vuel-
«ven, las lenguas se cansan, y los sucesos nue-
«vos hacen olvidar los pasados».

CERVANTES.

Párase un ratoncillo de repente
Al punto que lo vé, violentamente,
A pesar del concurso y de su amante,
Salta, corre tras él y échale el guante.

SAMANIEGO.

Rápido ó lento, unas veces el movimiento es dificultoso, torpe, desagradable, y otras veces fácil, gracioso, agradable. Voy á ponerte ejemplos de la primera especie.

Y hoja á hoja
Las cimas de los árboles despoja.

Y con clamor deforme
De pavoroso acento
Avivan de remar el movimiento.

Que yo de un torbellino
Traidor acometido y derrotado
Del medio del camino
Al hondo, al plectro amado
Y del vuelo las alas he quebrado.

Alarga el bien guiado
Paso, y la cuesta vence, y sólo gana
La cumbre del collado.

FR. L. DE LEON.

Subo con tanto peso quebrantado
Por esta alta, empinada, aguda sierra.

O el rico avaro en el estrecho lecho
Haz que temblando con sudor despierte.

El uno vea el popular tumulto
Romper con furia las herradas puertas.

L. L. DE ARGENSOLA.

Cuando el navio cretense volar vemos
Llevando el nuestro á jorro de trailla.

VALBUENA.

Dejémosla pasar, como á la fiera
Corriente del gran Bétis, cuando airado
Dilata hasta los bosques su ribera.

RIOJA.

Y abrió con diestra suerte
El pecho de Peloro su hasta fuerte.

Con sangre hórrido y fiero
Rompiste acelerado
Del ancho muro el torreon alzado.

Derribó con los brazos suyos graves
Los cedros más excelsos de la cima.

A Encelado arrogante
Júpiter poderoso
Despeñó airado en Etna cavernoso.

HERRERA.

«Hubo de tenerles el envite por fuerza, tra-«yéndoles á su pesar consigo: que no hay peso «que así pese como lo que pesa una semejante «pesadilla».

M. ALEMAN.

En los que siguen encontrarás modelos de movimiento fácil, gracioso ó agradable.

A lo ménos me halaga
Pasándome la mano por el lomo;
Yo meneo la cola, callo y como.

SAMANIEGO.

Donde en comida expléndida las Hadas
Las tazas colman de espumante vino.

VALBUENA.

Y de tí, fuente clara
Que, bullendo, la arena y agua arrojas.

ROMANCE.

Con el cabello de oro suelto al viento
Y de flores y rosas coronado.

HERRERA.

De Teodosio divino,
De Silio peregrino
Rodaron de marfil y oro las cunas.

R. CARO.

Y como en la hermosa
Flor en los labios se halló, atrevida
La picó, sacó miel, fuese volando.

L. MARTIN.

Busca reposo en vano, y por las altas
Bóvedas de marfil vuela el suspiro.

L. MORATIN.

El moro á la bandera
Que desplegaba al aire va ligera.

FR. L. DE LEON.

«Vieron las galeras que estaban en la playa, «las cuales, abatiendo las tiendas, se descu- «brieron llenas de flámulas y gallardetes, que «tremolaban al viento, y besaban y barrian el «agua».

CERVANTES.

El humo en las caserías
En volubles ondas crece,
Y á par que en el aire sube
Se deshace en sombras leves.

MELENDEZ.

En los siguientes puede verse perfectamente expresada la agitacion, la inquietud, el temblor, etc.

La mar de Berbería
De flotas veo llena,
Hierve la costa en gente, en sol la arena.

FR. L. DE LEON.

La mar alborotada y desabrida
Con huecos tumbos de olas encresparse.

Despedazando el freno su braveza,
Y dando á sospechar en el sosiego
Que está entre abrojos ó pisando fuego.

VALBUENA.

Poner temor no pudo
El escuadron sañoso
Con sierpes enroscadas espantoso.

Y la cerviz rebelde condenada
Perezca en vivas llamas abrasada.

Y el humo subirá á la luz del cielo.

Y todas sus vencidas gentes fieras
Ven tremolar de Cristo las banderas.

Los impíos y robustos indinados
Las ardientes espadas desnudaron
Sobre la claridad y hermosura
De tu gloria y valor.

HERRERA.

La lanza ya blandea
El árabe cruel, y hiere el viento
Llamando á la pelea.

Porque tiembla la tierra,
Porque las hondas mares se embravecen,
Do sale á mover guerra
El cierzo, porque crecen
Las aguas del océano, y descrecen.

¡Ay que ya presurosos
Suben las largas naves ¡ay! que tienden
Los brazos vigorosos
A los remos, y encienden
Las mares espumosas por do hienden.

FR. L. DE LEON.

Tomó una piedra el pastor,
Y esparció en el aire vano
Ramas, tórtolas y nido.

ROMANCE.

Todo brota, y extiende
Ramas, hojas y flores, nardo y rosa;

La vid enlaza y prende
El olmo, y la hermosa
Yedra sube tras ella presurosa.

F. DE LA TORRE.

Usan estos por armas largas ondas
De blanco lino y sedas de colores
Que al despedir su tiro, con redondas
Vueltas, hacen vistosos resplandores.

VALBUENA.

El espantoso horror de las espadas,
El rechinar de flechas fué sentido,
Y en el aire esparcido
El resplandor de las lorigas de oro,
Que dió á Jerusalen tristeza y lloro.

B. L. DE ARGENSOLA.

Que al jugar por los árboles el viento,
Y el sol dorar sus hojas de esmeralda,
Del claro golfo en el mudable asiento,
Del real jardin la altísima guirnalda;
A la vista hace del que mira atento,
De verde, azul, de rocicler y gualda
Bellos reflejos; claros resplandores
De un mezclado color de mil colores.

VALBUENA.

Samaniego expresa admirablemente por medio del ritmo la impertinencia de una mosca, la precipitacion con que se escapa y el golpe que retumba.

Picaba impertinente
En la espaciosa calva de un anciano
Una mosca insolente.
Quiso matarla: levantó la mano,
Tiró un cachete, pero fuese salva,
Hiriendo el golpe la redonda calva.

En los siguientes, la energía y aspereza del

verso ó la irregularidad del ritmo expresan el desórden ó violencia del movimiento.

Cruzando montes y trepando cerros,
Aquí mato, aquí robo,
Andaba cierto lobo
Hasta que dió en las manos de los perros.

Cuando el escarabajo asi decia,
La Águila con desprecio se reia,
Y sin usar de más atenta frase,
Mata, trincha, devora, pilla y vase.

Samaniego.

Hiere, rompe, destroza, hiende y parte
De aquí y de allí, de aquesta y la otra banda.

Valbuena.

Ya desnudan las haces diligentes
Las espadas ardientes,
Y de las grandes lanzas bajan juntas
Horrendas mieses de ferradas puntas.

B. L. de Argensola.

Treme y gime la tierra del horrendo
Furor con que ambas partes acometen
Derramando con rabia y fuerza brava
Aquella poca sangre que quedaba.

Ruedan unos lomos quebrantados
Otros hechos pedazos despeñados.

Ercilla.

Y con frente segura
Rompieron sin temor con fiero estrago
Tus armadas escuadras y braveza;
La arena se tornó sangriento lago,
La llanura con muertos aspereza.

Temblaron los pequeños confundidos
Del impio furor suyo, alzó la frente
Contra tí, Señor Dios, y con semblante
Y con pecho arrogante,
Y los armados brazos extendidos
Movió el airado cuello aquel potente:
Cercó su corazon de ardiente saña...

Turbáronse los grandes, los robustos
Rindiéronse temblando, y desmayaron:
Y tú entregaste, Dios, como la rueda,
Como la arista queda
Al ímpetu del viento á estos injustos,
Que mil huyendo de uno se pasmaron:
Cual fuego abrasa selvas cuya llama
Por las espesas cumbres se derrama,
Tal en tu ira y tempestad seguiste...

O cual de cerco estrecho
El flamíjero rayo se desata
Con luengo sulco hecho,
Y rompe, y desbarata
Cuando al encuentro su ímpetu arrebata.

De tí temblaron todas las riberas,
Todas las ondas, cuantas juntamente
Las colunas del grande Briareo
Miran; y al tremolar de tus banderas
Torció el Nilo medroso su corriente.

Herrera.

«La ira de la majestad de Dios, que cuando «se enoja hace temblar los montes, desencaja «las piedras y arranca de cuajo los cedros del «Líbano, una sola lágrima la hace volver atrás; «y al que es por su naturaleza invencible, el «llanto del pecador le vence».

P. Marquez.

Es claro que por medio del ritmo puede expresarse tambien el movimiento del cuerpo que sube ó cae, así como por medio del mismo ritmo junto con la melodía se imita el golpe ó sonido que hace al derrumbarse ó caer. Ya vimos como Melendez hacia subir el humo, y

como Moratin hacia rodar por el suelo un bonete encarnado. En el siguiente ejemplo de Fray Luis de Leon, parece que el segundo verso asciende hasta el acento de la sexta sílaba, y luego se precipita.

Que quien se opone al cielo,
Cuanto más alto sube, viene al suelo.

Fija ahora tu atencion en todos los que siguen, á cual más hermoso.

Y el Santo de Israel abrió su mano
Y los dejó, y cayó en despeñadero
El carro, y el caballo, y caballero.
HERRERA.

Las torres que desprecio al aire fueron
A su gran pesadumbre se rindieron.
R. CARO.

Las hojas que en las altas selvas vimos
Cayeron, y nosotros á porfía
En nuestro engaño inmóviles vivimos.
RIOJA.

Vi las fraternas armas nuestros muros
Bañar en sangre nuestra, combatirse
Vencido y vencedor, hijos de España,
Y el trono desplomándose al vendido
Ímpetu popular.

¡Y cómo burla su esperanza, y postra
La suerte su ambicion! Los sube en alto,
Para que al suelo con mayor rüina
Se precipiten. Como en noche oscura
Centella artificial los aires rompe;
La plebe admira el esplendor mentido
De su rápida luz: retumba y muere.
L. MORATIN.

¿Duérmes, amigo Sancho?

—¿Qué he de dormir? ¿Soy yo vieja en sermon?

—Como te veia tan callado...

—Por no entorpecer el movimiento.

—Si no te fatiga tanta diversidad de ejemplos...

—Al contrario; me chupo los dedos. Si es mi comidilla. Cabalmente me muero por la paella valenciana. Allí entra todo: el reino vegetal codeándose con el animal, la paloma voladora y pulcra, la fugitiva anguila, con el sucio cerdo, el perezoso cangrejo, y el conchudo marisco.

—Entónces, contando con tu mucha indulgencia, y volviendo al método que seguimos ayer, siga la procesion. Escogeremos ejemplos algo más extensos que los anteriormente citados, para que se vea claramente como el ritmo puede expresar el movimiento general de toda una descripcion, narracion ó pasaje, coadyuvando de una manera muy notable á herir con viveza la fantasía. En la pintura de paisaje ya es sabido que las aguas juegan un papel importantísimo. Cervantes describe el sosegado curso del Tajo en esta cláusula, cuyas frases se deslizan tan mansamente como las mismas ondas del rio.

«La tierra que lo abraza, vestida de mil ver-

«des ornamentos, parece que hace fiestas y se «alegra de poseer en sí un don tan raro y agra«dable, y el dorado rio, como en cambio, en «los brazos della dulcemente extendiéndose, «forma como de industria mil entradas y sali«das, que á cualquiera que las mira llenan el «alma de placer maravilloso: de donde nace, «que aunque los ojos tornen de nuevo á mi«rarle, no por eso dejan de hallar en él cosas «que les causan nuevo placer y nueva mara«villa».

Y á pesar de lo que va del verso á la prosa, podrás notar cierta semejanza entre el ritmo de este pasaje y el de las tan aplaudidas estrofas en que Fray Luis de Leon inmortalizó el ignorado curso de un simple arroyuelo. Las frases se unen de la misma manera sin interrupcion ni tropiezo, apresurándose ó deteniéndose al compás de la corriente del agua.

Y como codiciosa
Por ver y acrecentar su hermosura,
Desde la cumbre airosa
Una fontana pura
Hasta llegar corriendo se apresura.

Y luego sosegada
El paso entre los árboles torciendo,
El suelo de pasada
De verdura vistiendo
Y con diversas flores va esparciendo.

Con muy diverso ritmo se precipitan y hier-

ven, rompiendo vallas, la impetuosa crecida y desbordado torrente. Nota el desigual corte de la frase, que se quiebra á veces de golpe, ó se hincha, revienta y salta.

Cual espumoso rio que, desecha
La presa que enfrenado le tenia,
Furioso rompe, y por la puerta estrecha
Lo mismo saca que ántes le impedia,
Y no de sus riberas se aprovecha,
Antes furioso dellas se desvia,
Y de verse oprimir; mas enojado
Lleva entre los pesebres el ganado.

VALBUENA.

Suele el torrente de la yerte cumbre
Bajar al valle, y resonando lleva,
Roto el márgen, con ímpetu violento
Árboles, chozas y peñascos duros,
Rápido, quebrantando y espumoso
De los puentes la grave pesadumbre,
Y la riqueza de los campos quita,
Y soberbio en la mar se precipita.

L. MORATIN.

El mismo contraste nos ofrecerán las descripciones del mar, ó cuando está en calma, ó cuando se agita y levanta combatido por la fuerza de los furiosos y encontrados vientos. Con estos hermosos versos y apacible ritmo nos describe Valbuena la dulcísima calma de las olas.

Sale el dorado sol, la mar se altera,
Tiembla la luz sobre el cristal sombrio;
Y de su barro el caluroso aliento
El bajo suelo humea, y arde el viento.

Iglesias debió de enamorarse de este pasaje, puesto que se apropió un verso enterito, además de la consonancia; bien que quizás lo mejoró. Me parece que dice así:

Sale el sol con ardiente señorío,
Toda la mar se altera:
Tiembla la luz sobre el cristal sombrío
Que bate su ribera.

En el siguiente pasaje de la *Creacion del mundo*, de Acevedo, veremos á la mar, ya borrascosa, ya apaciguada y serena, junto con el retroceso de los rios.

Acrecentando va las fuerzas fieras
El Océano, y los soberbios rios
Entrando en él las húmidas carreras
Vuelven atràs á sus principios frios;
Y como huyendo, dejan las riberas,
Recogiendo las riendas de sus brios:
Tan grande es el poder que les oprime
De Neptuno, que inquieto brama y gime.

Y cuanto más espanta si se enoja,
Cuando, azotado de contrarios vientos,
Con proceloso y ciego rencor moja
De las divinas luces los asientos;
Tanto es más agradable cuando afloja
De su enojo los ímpetus violentos,
Y blanqueando como leche pura,
Los medrosos confines asegura.

O cuando el fiero grito con que atruena
Las playas, en sonido alegre muda,
Y de la frente plácida y serena
Con manso movimiento espuma suda;
O cuando retozando en el arena,

Las márgenes parece que saluda.
¡Que apacible rüido, que suave
Saltara tras al son y compás grave!

Tanto en este como en los cuatro ó cinco ejemplos anteriores, habrás notado muchos versos bellísimos bajo el punto de vista que aquí los consideramos; mas paréceme que en cuanto al ritmo en generl, sus autores quizás quizás se dejaron llevar demasiado de la música del metro, contentando el oido con detrimento á veces de la armonía expresiva. Todo lo contrario observo en los siguientes ejemplos de Fray Luis de Leon, quien en punto á tempestades no hay que decir que es tan experto marino como excelente músico.

Con lástima los ojos inclinando,
Contemplaré el aprieto
Del miserable bando
Que las saladas olas va cortando.
El uno que surgía
Alegre ya en el puerto, salteado
Del bravo soplo, guia
En alta mar lanzado
Apénas el navío desarmado.
El otro en la cubierta
Peña rompe la nave, que al momento
El hondo pide abierta;
El otro clama al viento,
Otro en las bajas sirtes hace asiento.

Estas estrofas, á pesar de la igualdad del metro, no están vaciadas en el mismo molde que otras de las ya citadas: ó mejor dicho,

ninguna de las de Fray Luis de Leon es obra de molde, sino de cincel, y de mano maestra. ¿Dónde encontrar palabras con que ensalzar debidamente la siguiente?

Vírgen, lucero amado,
En mar tempestuoso clara guia,
A cuyo santo rayo calla el viento;
Mil olas á porfia
Hunden en el abismo un desarmado
Leño, de vela y remo, que sin tiento
El húmedo elemento
Corre: la noche carga, el aire truena,
Ya por el cielo va, ya al suelo toca,
Gime la rota antena:
Socorre ántes que embista en dura roca.

Dejémosle ahora que nos hable en prosa.

«Como en la tempestad de verano, cuando el «aire se turba, el cielo se oscurece de súbito, «y juntamente el viento brama, y el fuego re-«luce, y el trueno se oye, y el rayo, y el agua y «el granizo amontonados cayendo, redoblan «con increible prisa sus golpes; ansí á Job, sin «pensar, le cogió el remolino de la fortuna, y «le alzó y abatió con fiereza y priesa, de manera «que se alcanzaban unas á otras las malas nue-«vas».

—Así fué la de ayer. Y ¡vive el cielo! que tambien nos cogió de medio á medio el remolino de la fortuna.

—Las siguientes descripciones de Moratin y Ercilla no valen ménos que las anteriores.

Hasta que horrible tempestad le cerca,
Braman las ondas y el aquilon sañudo
El frágil leño en remolino hunde,
O yerto escollo de coral lo rompe.

Agua recia, granizo, piedra espesa
Las intrincadas nubes despedian,
Rayos, truenos, relámpagos apriesa
Rompen los cielos, y á la tierra abrian:
Hacen los vientos áspera represa
Que en su entera violencia competian:
Cuanto topa arrebata el torbellino,
Alzándolo en furioso remolino.

—Si te parece, podemos ya salir de la region de las tempestades; porque despues del jaleo que ayer llevamos, el hablar tanto de intrincadas nubes, y piedra espesa, y truenos, y agua, casi casi me va oliendo á fisga.

—Siquiera esta descripcion de Fr. Pedro...

—¿Fray tenemos? ¡Otra te pego!

—De Fray Pedro Malon de Chaide.

—¿Y Fray Melon? ¡Anda!

—Calla badulaque; que te va á gustar.

«Era cosa de ver y digna de espanto, que «cuando castigaba Dios aquel rey porfiado y «cabezudo, uno de los tormentos y azotes que «le dió, fué que llovió Dios con grandes true- «nos que rasgaban los cielos: corrian arreba- «tados rayos por medio de las espesas y negras «nubes; y se veian los cárdenos fuegos venir «por el aire rodeados de humo, y con un es- «tampido mortal abrian los adarves, y derroca-

«ban las torres, y daban espantosas muertes á «aquellos miserables, sepultándolos en las ruí-«nas de sus propias casas, hallando juntamente «muerte y sepultura. Bajaban á pesar y despe-«cho del curso de la naturaleza, contra su cali-«dad y condicion, mezclados agua y fuego; y «el fuego se tenia fuerte contra el agua su ene-«miga, y contra su propia virtud; y el agua se «olvidaba de la facultad y naturaleza que tiene «de apagar; y como conjuradas y confederadas «en el daño y mal comun de aquella gente, caian «juntas y hechas un cuerpo, la llama, el agua y «el granizo».

—¡Aprieta! Esa lluvia estupenda me recuerda la del dia en que el gran teatro del Liceo pereció en bravas llamas abrasado, sin duda por los grandes pecados cometidos en los grandes bailes que tan grandemente te escandalizan.

—¡Hola! Parece que te vas despavilando. Pues sabe que no estoy en casa. Las sombras van prolongándose mucho, y todavía queda tela que cortar.

—A propósito del incendio. Un incendio es asunto de mucho zarandeo, y mucho barullo, y que debe de gustar á los poetas.

—Uno traigo aquí en la manga, que vendrá como pedrada en ojo de boticario. Dice de esta manera:

«Como el fuego que se hace al pié de un pino,

«á cualquier vientecillo que se levanta empren-
«de en el tronco y sube á la copa, y de allí se va «extendiendo la llama hasta tocar en los que «están más cerca, y uno en otro se arde todo el «monte sin volver atrás; de esta manera crecen «en los hombres los ruines siniestros, y se ade- «lantan las malas costumbres. A la mañana «amigo de ver jugar, y á la tarde tahur de lo «que no tiene: hoy deseoso del rato de la con- «versacion, y mañana perdido á remate».

—Pues á pesar de la pedrada del fraile, ten entendido que el boticario no se ha quedado tuerto, y seguirá bailando en el gran salon del gran teatro hasta que se le desvencijen las piernas.

—Pero tal vez no hayas conocido al padre.

—Eso sí; y por suya perdono la peladilla.

—Mira que no es de Fray Luis de Leon; sino del P. Marquez.

—Mas que sea del padre diablo; lo dicho y dicho.

—La poesía aquella de Schiller, de la cual viste que hablaba con tanto entusiasmo Madama Stäel, contiene una descripcion magnífica de un incendio. Ya que no podamos saborear el original, contentémonos con las dos que voy á leerte, de Vicente Espinel la primera, y de Ercilla la segunda:

Rompe y asuela, y al romper derriba
De la pólvora el ronco trueno el muro
En que la miserable gente estriba.
Vuelan maderos por el aire oscuro
Sobre el hermoso remolino, y vueltos
Del grave golpe rebatado duro.
A cuales dejan en su sangre envueltos
Entre los brazos de la esposa amados,
A cuales del troncon los miembros sueltos.

Quien buena parte tiene más no espera,
Que presto pone fuego al aposento,
No aguarda que los otros salgan fuera,
No tiene al edificio miramiento:
La codiciosa llama de manera
Iba en tanto furor y crecimiento,
Que todo el pueblo mísero se abrasa
Corriendo el fuego ya de casa en casa.
Por alto y bajo el suelo se derrama,
Los cielos amenaza el son horrendo,
De negro humo espeso y viva llama
La infelice ciudad se va cubriendo:
Treme la tierra en torno, el fuego brama
De subir á su esfera presumiendo;
Caen de rica labor maderamientos
Resumidos en polvos cenicientos.

—¿Siguen ahora los terremotos?

—Me parece que basta ya de espectáculos de la naturaleza, necesitando el tiempo como lo necesitamos para tratar de los cuerpos que se mueven por su propio impulso, es á saber, de los animales. En cuanto á los privados de razon, Iriarte y Samaniego y todos los demás fabulistas nos ofrecerian ejemplos á manos llenas.

Samaniego hace hablar de esta suerte al lobo:

Así me libraré de la fatiga,
A que el hambre me obliga,
De andar por montes sendereando peñas:
Trepando riscos, y rompiendo breñas,
Sufriendo de los tiempos los rigores,
Lluvias, nieves, escarchas y calores.

—Ese lobo suspiraba por el dulce sosiego de la vida privada.

—No es el primero.

Las fatigas y quebrantos y la agitacion de la vida pública están felizmente expresados por el lenguaje del lobo; pero uno de los mejores modelos para demostrar cuanto contribuye el ritmo á la expresion del movimiento, es la fábula de D. Tomás de Iriarte, titulada *La ardilla y el caballo.*

Mirando estaba una ardilla
A un generoso alazan,
Que dócil á espuela y rienda
Se adestraba en galopar.
Viéndole hacer movimientos
Tan veloces y á compás,
De aquesta suerte le dijo
Con muy poca cortedad:

Señor mio,
De ese brio,
Ligereza,
Y destreza
No me espanto,
Que otro tanto
Suelo hacer, y acaso más.

Yo soy viva,
Soy activa;
Me meneo

Me paseo;
Yo trabajo,
Subo y bajo;
No me estoy quieta jamás.

El paso detiene entónces
El buen potro, y muy formal,
En los términos siguientes
Respuesta á la ardilla dá:

Tantas idas
Y venidas,
Tantas vueltas
Y revueltas
Quiero amiga
Que me diga
¿Son de alguna utilidad?

Yo me afano;
Mas no en vano.
Sé mi oficio;
Y en servicio
De mi dueño
Tengo empeño
De lucir mi habilidad.

Con que algunos escritores
Ardillas tambien serán,
Si en obras frívolas gastan
Todo el calor natural.

—Siempre me habia gustado esa fabulilla.

—Dejando ahora á esos animales que discurren y hablan con tanto aplomo, veamos algun autor que nos describa sus movimientos naturales tales como son, y como los vemos todos los dias. En la chistosísima *invectiva* de Fray Diego Gonzalez, *El murciélago alevoso*, despues que la dueña con la escoba derriba al suelo al avechucho, y huye azorada, aparece el gato, re-

tratado como no llegó á retratarlo ni el mismo autor de la *Gatomaquia*.

Y luego sobrevenga
El jugueton gatillo bullicioso,
Y primero medroso
Al verte, se retire y se contenga,
Y bufe y se espeluce horrorizado,
Y alce el rabo esponjado
Y el espinazo en arco suba al cielo,
Y con los piés apénas toque el suelo.

Mas luego recobrado
Y del primer horror convalecido,
El pecho al suelo unido,
Traiga el rabo del uno al otro lado,
Y cosido en la tierra observe atento;
Y cada movimiento
Que en tí llegue á notar su perspicacia,
Le provoque al asalto y á la audacia.

En fin sobre tí venga,
Te acometa y ultraje sin recelo,
Te arrastre por el suelo,
Y á costa de tu daño se entretenga;
Y por caso las uñas afiladas
En tus alas clavadas
Por echarte de tí con sobresalto
Te arroje muchas á lo alto.

—Hombre, á tí, que siempre andas rodeado de gatos, esa descripcion debe de entusiasmarte; nadie más competente que tú para juzgar de su verdad y mérito. Todavía me acuerdo de los cuatro que en Madrid te revolvian los libros y papeles: *Rodín*, *Rigoleto*, el *Negrito*... ¿y aquel, blanco como una nieve y con los ojos azules, que parecian áscuas, cómo se llamaba ?

—El *Blanquito*, y tambien el *Sordito*, porque efectivamente era algo duro de oido. Pero no creas, ni Fray Luis de Granada, ni Fray Luis de Leon se desdeñaron de mentar al gato, y en obras de mucho lastre. Mira el partido que de ese animalito saca Fray Luis de Leon en una comparacion familiar, pero hermosísima.

«Este hombre violento é injusto, al que una «vez derrueca, le dá la mano algunas veces por «respeto de algun interés que pretende; pero «tráele sobre ojo para en viendo ocasion tornar «á hundirle; y déjale engordar un poco, para «comerle despues, y juega con él como el gato «con el raton, que le suelta y le prende, y al «fin le degüella».

—Pocas palabras y bien dichas.

—El toro es animal privilegiado en España. Nuestros romances y poemas épicos están cuajados de descripciones bellísimas de todas sus arrogantes actitudes. El mismo Fray Luis de Leon, despues de la descripcion del gato, á renglon seguido añade:

«Y segun esta manera á lo que entiendo, per«severa todavía Job en la semejanza de la bestia «fiera y del toro, que, como sabemos, cuando «prende á uno, le arroja, se para, y le mira, y «llegando á él le huele para ahinojarse sobre él, «si está vivo».

—¡Bravísimo!

—Apostaria ciento contra uno á que el famoso Antonio Perez habia leido y releido muchas veces estas breves palabras.

—¿Por qué lo dices?

—Por un pasaje suyo que puede competir con el de Fray Luis, y por lo mucho que significan para un hombre de vida tan azarosa como la suya.

Como ejemplo de las descripciones de los romances, principalmente los moriscos, voy á leerte una de D. Nicolás de Moratin, compuesta indudablemente á imitacion de las primeras.

Se engalla el toro y altera
Y finge acometimiento.
  La arena escarba ofendido,
Sobre la espalda la arroja
Con el hueso retorcido:
El suelo huele, y le moja
En ardiente resoplido.
  La cola inquieto menea,
La diestra oreja mosquea
Vase retirando atrás;
Para que la fuerza sea
Mayor, y el ímpetu más.

—De veras me gusta.

—Yo lo creo. Del caballo calcula tú lo que habrán dicho poetas y oradores. No quiero citarte las descripciones de la Sagrada Escritura, de Homero, Virgilio, y Bossuet, ni otras que tenemos en castellano, tales como la tan cono-

cida de Pablo de Céspedes. Para el objeto que nos proponemos ahora, pegará más una de Acevedo, en la cual se encuentra alguno que otro rasgo de las que le precedieron. Es esta:

Cuando en la guerra las escuadras mira,
Y oye el son de la bélica trompeta,
Por las narices vivo fuego espira,
Como cuando el gran Júpiter saeta;
Y ardiendo en llamas de coraje y ira,
Al son del instrumento cual saeta
Parte y en la trabada escaramuza
Las encontradas picas desmenuza.
No el confuso rüido le acobarda
De añafiles y roncos atambores,
Ni de las armas ni de la bombarda
Los truenos y encendidos resplandores:
Aquí unas veces el peligro aguarda,
Allí presta los pasos voladores:
Con asalto atrevido y temerario
Desbarata el ejército contrario.

—Mucha gallardía, mucho brío, y muy á pelo.

—A estas dos octavas sigue otra dedicada al elefante, cuadrúpedo respetabilísimo, no muy conocido entre nosotros, pero que sin embargo ha representado gran papel en la historia.

Simil furor al elefante enciende
Del cruel Marte en el ensayo fiero,
Cuando la torre sobre sí defiende
Del ímpetu adversario y duro acero,
Y con los vastos piés derriba y hiende
Con gran rumor al escuadron guerrero,
Como cuando el crecido rio baja
De montes altos, y las peñas raja.

—¿Y los peces y las aves?

—Los peces no han sido tan afortunados como los volátiles. Les pasa lo que á las muelas con respecto á los dientes, ó á los codos con respecto á las mejillas; preferencias caprichosas y á veces injustas que irritaron la bílis á Quevedo.

Por lo que dice á las aves, bastará cotejar un par ó tres de ejemplos, que se diferencien muchísimo en cuanto al movimiento descrito, y por de contado, en cuanto al ritmo. Este es de Valbuena:

Así en las ramas donde están sus nidos
La banda de estorninos alterada,
Cruza, vuela y revuela por el viento,
Trocando ramos y mudando asiento.

En el siguiente, de Villegas, se trata de un pajarillo.

Ya con triste armonía,
Esforzando el intento,
Mil quejas repetia,
Ya cansado callaba,
Y al nuevo sentimiento
Ya sonoro volvia:
Ya circular volaba,
Ya rastrero corria,
Ya pues de rama en rama
Al rústico seguia,
Y saltando en la grama,
Parece que decia:
«Dame, rústico fiero
Mi dulce compañia;»
Y que le respondia
El rústico: «Nò quiero.»

Compara con la animacion y gracia de este pasaje la majestad y pompa del siguiente de Melendez, amplificacion de otro muy parecido de Horacio.

Cual el ave de Jove, que saliendo
Inesperta del nido, en la vacía
Region desplegar osa
Las alas voladoras no sabiendo
La fuerza que la guia;
Y ora vaga atrevida, ora medrosa;
Ora más orgullosa
Sobre las altas cimas se levanta;
Tronar siente á sus piés la nube oscura;
Y el rayo abrasador ya no la espanta
Al cielo remontándose segura:

Entonce el pecho generoso, herido
De miedo y alborozo ufano late:
Riza su cuello el viento,
Que en cambiantes de luz brilla encendido:
El ojo audaz combate
Derecho al claro sol, le mira atento;
Y en su heróico ardimiento
La vista vuelve, á contemplar se para
La baja tierra, y con acentos graves
Su triunfo engrandeciendo, se declara
Reina del vago viento y de las aves:
Yo así saliendo del humilde suelo, etc.

—¡Sublime!

—Abandonando ahora la region de las águilas, descendamos á la tierra para fijar por breves momentos la atencion en este nuestro cuerpo mortal, gobernado y movido por un espíritu inmortal y libre. Ya dijimos en sazon oportuna que el hombre, al andar, correr, saltar, bailar,

caer, gesticular, trabajar, luchar, lo hacia con tiempo y medida, y que por tanto la música podia expresar por medio del ritmo todas esas diversas actitudes y movimientos. Samaniego en una de sus fábulas imita graciosamente el ritmo de la cojera.

A un buen cojo un descortés
Insultó atrevidamente:
Oyólo pacientemente
Continuando su carrera,
Cuando al son de la cojera
Dijo el otro: «Una, dos, tres,
Cojo es.»
Oyólo el cojo: aquí fué
Donde el buen hombre perdió
Los estribos; pues le dió
Tanta cólera, y tal ira,
Que la muleta le tira,
Quedándose, ya se vé,
Sobre un pié.

En otra expresa de este modo el salto que dió la imaginativa lechera.

Con este pensamiento
Enagenada, brinca; de manera
Que á su salto violento
El cántaro cayó. ¡Pobre lechera!
¡Que compasion! ¡A Dios, leche, dinero,
Huevos, pollos, lechon, vaca y ternero!

¿Quieres ver ahora algun ejemplo en que la rapidez de la frase corresponda á la del hombre que vuela en alas de alguna empresa ó designio? Ahí está Fray Luis de Leon, diciéndonos, que

«el no vencido Alejandro, con la espada en la «mano, y como un rayo, en brevísimo espacio «corrió todo el mundo, dejándole no ménos es- «pantado de sí que vencido». Palabras que recuerdan el famoso *Veni*, *vidi*, *vici*, ó las otras de aquel héroe de taberna.

Por que allí llego sediento,
Pido vino de lo nuevo,
Mídenlo, dánmelo, bebo,
Págolo, y voime contento.

Haz memoria asimismo de aquel romancito de Moratin.

Quise cansarle;
Me equivoqué.
Sigo mi trote,
Sigue tambien,
Suelto de lengua,
Ágil de piés;
Siempre á la oreja
Como un lebrel.
Lloviendo estaba
Y á buen llover;
Calles y plazas
Atravesé.
Charcos, arroyos...
Voy á torcer
Por la bajada
De San Ginés,
Hallo un entierro
De mucho tren
Muerto y parientes
Atropellé, etc.

Y aunque sea desandar lo andado, Samaniego nos describirá el bullicio de los golosos rato-

nes, y la prisa con que, sorprendidos, se escapan.

Las paredes y techos adornaban,
Entre mil ratonescas golosinas,
Salsichones, perniles y cecinas:
Saltaban de placer ¡oh que embeleso!
De pernil en pernil, de queso en queso
En esta situacion tan lisonjera
Llega la despensera;
Oyen ruido, corren, se agazapan,
Pierden el tino; mas al fin se escapan
Atropelladamente
Por cierto pasadizo abierto á diente.

Ahora veamos la lentitud con que se retiran los guerreros del campo de batalla, comparada por dos poetas diversos con la del toro que vuelve á su manada ó se retira de la lucha.

Como tal vez sobre los bosques de Ida
Soberbio toro vuelve á su manada,
Sin traer consigo al pasto la querida
Novilla que á traicion le fué robada;
Que el paso lento, la cerviz caida,
La piel en sangre y en sudor bañada,
Al cielo á cada paso vuelto, brama;
De amor se queja y su becerra llama.
Así el valiente godo se retira
Vuelto ya el campo á su primer concierto
De congojas cercado, ardiendo en ira
De triste luto el corazon cubierto,
De sombras lleno cuanto en torno mira,
Al dolor vivo, á la esperanza muerto,
Y á su real tienda llega, cuando el dia
A ver lo que el asalto obró, salia.

—¿Es de Ercilla?
—No; de Valbuena. De Ercilla es el siguiente:

Como el aliento y fuerzas van faltando
A dos valientes toros animosos,
Cuando en la fiera lucha porfiando
Se muestran igualmente poderosos,
Que se van poco á poco retirando,
Rostro á rostro con pasos perezosos
Cubierto de un humor y espeso aliento,
Y esparcen con los piés la arena al viento;
Los dos puestos así se retiraron
Sin sangre y sin vigor desalentados;
Que jamás las espaldas se mostraron,
Mas siempre frente á frente careados:
Ambos á un mismo tiempo repararon,
A un punto hicieron alto, y desviados
Los unos de los otros tanto estaban,
Que áun un tiro de flecha no distaban.

Como modelo de movimiento gracioso, difícilmente podrian citarse más hermosos ejemplos que los que voy á leer.

Galatea desdeñosa
Del dolor que á Licio daña,
Iba alegre y bulliciosa
Por la ribera arenosa
Que el mar con sus ondas baña.
Junto al agua se ponia
Y las ondas aguardaba
Y en verlas llegar huia;
Pero á veces no podia
Y el blanco pié se mojaba.

GIL POLO.

Por los tendidos mares
La rica navecilla va cortando:
Nereídas á millares,
Del agua el pecho alzando
Turbadas entre sí la van mirando.
Y de ellas hubo alguna
Que con las manos de la nave asida,
La aguija con la una,

Y con la otra tendida
A las demás que lleguen las convida.

FR. L. DE LEON.

Por los jardines de Chipre
Andaba el niño Cupido
Entre las rosas y flores
Jugando con otros niños.
Cual trepa por algun sauce,
Presumiendo buscar nidos,
Cual cogiendo el fresco viento
Por coger los pajarillos.
Cual hace jaulas de juncos,
Cual hace palacios ricos
En los huecos de los fresnos
Y troncos de los olivos.

ROMANCE.

En la oda *A Santiago* Fray Luis de Leon nos presenta al Santo Patron de España cerrando contra la morisma. La rapidez y marcialidad del ritmo es notabilísima: tanto, que involuntariamente asalta la memoria la tan celebrada *Profecía del Tajo.*

Vesle de limpio acero
Cercado, y con espada relumbrante,
Como rayo ligero,
Cuanto le va adelante
Destroza y desbarata en un instante.
De grave espanto herido
Los rayos de su vista no sostiene
El moro descreido;
Por valiente se tiene
Cualquier que para huir ánimo tiene.
Huye, si puedes tanto,
Huye; mas por demás; que no hay huida:
Bebe dolor y llanto
Por la mesma medida
Con que ya España fué de tí medida.

Como leon hambriento
Sigue, teñida en sangre espada y mano
De más sangre sediento,
Al moro que huye en vano:
De muertos queda lleno monte y llano.

—¡Qué valentía!

—El P. Hojeda describe con la majestad que vas á ver el vuelo de los ángeles.

Cual suele en el otoño borrascoso,
Cuando azota los árboles el viento,
Bajar en monte oscuro ó valle umbroso
El ejército de hojas macilento;
Que al batir de las ramas presuroso,
Y del cierzo al espíritu violento,
En tierra dan con fuerza, desasidas
De los pezones con que están unidas;
O cual las aves, nuncios del verano
Y de la fraternal fingida pena
Huyendo, el suelo dejan africano
Con justo miedo de su ardiente arena;
Que en muchedumbre y escuadron lozano
Las frescas flores de la Europa amena
Vencen y buscan, alegrando el dia
Con nueva chirriadora melodía;
Tal se descuelga por el aire apriesa
La gran tropa de espíritus al vuelo,
Que de arreboles una lluvia espesa
Parece, que despide el mejor cielo;
De amar á Dios y de cantar no cesa
En el discurso de su limpio vuelo
La bella escuadra, como á los albores
Del alba roja dulces ruiseñores.

—Me gusta, me gusta.

—Pues oye con que imágenes, con que sonidos, con que apacible ritmo nos describe á Jesús caminando.

No va con tan süave mansedumbre
Alegre y clara el agua cristalina,
Que ni baja de altiva enhiesta cumbre,
Ni entre peñascos rígidos camina
Como Jesús, cuya real costumbre
A respeto y honor el alma inclina,
Y cuya noble y señoril blandura
Regala y quieta, amansa y asegura.

—¡Hermosísima octava! Inmejorable!

—Sin embargo, puede que te embelese más todavía ver caminar al Pastor divino, seguido de sus muy amadas ovejas.

De púrpura y de nieve
Florida la cabeza coronado
A dulces pastos mueve
Sin honda ni cayado
El Buen Pastor en tí su hato amado.

El va, y en pos dichosas
Le siguen sus ovejas, do las pace
Con inmortales rosas
Con flor que siempre nace,
Y cuanto más se goza, más renace.

Y dentro á la montaña
Del alto bien las guia, ya en la vena
Del gozo fiel las baña,
Y les da mesa llena,
Pastor y pasto él solo, y suerte buena.

—No sé que te diga. Es claro que me gusta muchísimo, pero la octava del P. Hojeda.....

—El ejemplo de Fray Luis de Leon requiere un paladar más fino. Para saborearlo como se debe, te hace falta...¡

—Déjalo Fabio, no te incomodes.

—Vamos á examinar por último algunos ejemplos, que en cuadros algo extensos y completos nos presenten escenas animadas y bulliciosas de diversa índole. Empecemos por uno de Samaniego de la fábula titulada *El leopardo y las monas.*

El cazador astuto se hace el muerto
Tan vivamente, que parece cierto:
Hasta las viejas monas
Alegres en el caso y juguetonas,
Empiezan á saltar: la más osada
Baja, arrímase al muerto de callada:
Mira, huele y áun tienta,
Y grita muy contenta:
«Llegad, que muerto está de todo punto,
«Tanto, que empieza à oler el tal difunto»
Bajan todas con bulla y algazara:
Ya le tocan la cara,
Ya le saltan encima,
Aquella se le arrima,
Y haciendo mimos á su lado queda;
Otra se finge muerta y lo remeda:
Mas luego que las siente fatigadas
De correr, de saltar y hacer monadas,
Levántase ligero;
Y más que nunca fiero,
Pilla, mata, devora de manera
Que parecia la sangrienta fiera
Cubriendo con los muertos la campaña
Al Cid matando moros en España.

Cervantes nos brinda con las ruidosas escenas de los ventorrillos y las intrincadas aventuras del asendereado caballero. Cualquiera que recordases, te ofreceria un modelo inimitable; mas, por no alargar demasiado, no nos salgamos de los poetas.

Hé ahí la descripcion de una cacería, tomada del *Bernardo* de Valbuena.

Libres de las pigüelas mil azores
A arrojarse comienzan de la mano;
Los diestros agudísimos ventores
A henchir de la escondida caza el llano,
Con que los prestos galgos corredores
No hacen entre mil un lance vano:
Sigue este, alcanza aquel, el otro incita;
Crece la caza, el alboroto y grita.
Entre el tropel, rüido y barahunda,
De ciervos una tímida manada
Hizo que el campo alegre se confunda
Tras el lance y la presa deseada,
Que todo en voces de placer lo hunda
La trápala de gente alborotada,
Y por el bosque y selva á campo abierto
Se siembre, corra y vuele sin concierto.
Siguen aquello que se les antoja
Con grita, voces, con furor y estruendo;
Uno vuelve, otro pica, otro se arroja.
Otros «Aparta, aparta» van diciendo;
«Ataja, ataja,» aqueste; el otro, «Afloja,
Barausta, rompe, salta, alarga y pica:»
La grita y confusion se multiplica.
Uno cae, otro huye, otro revuelve
Perdido, sin ver como, en la hondura;
Otro siguiendo un ciervo va, y se vuelve
Confuso y anegado en la espesura:
Este se apea cansado, aquel desvuelve
Tras un tigre la selva mal segura;
Gamos, liebres, leones y venados
Heridos, presos, muertos y atajados.

Con alguna mayor sobriedad de vocablos, seria un cuadro perfecto; pero tal como está, vale mucho. Verás ahora con que colores tan vivos y con que animacion describe el P. Ho-

jeda la agitacion del pueblo, que rebulle y se agolpa para contemplar á Jesucristo.

Acontece quemarse alguna casa,
Y al son de la campana apresurado,
Mientras el fuego con rigor la abrasa,
El vulgo concurrir alborotado:
Uno viene, otro llega y otro pasa,
Y mira cada cual lo mal parado,
Y todos en saber el hecho entienden,
Y pocos el remedio le pretenden.
Todos acuden á mirar á Cristo
En plazas, calles, puertas y ventanas;
Corre confuso el pueblo y anda listo
El tropel de las gentes comarcanas;
Y ninguno despues de haberle visto
Temiendo aquellas furias inhumanas
De príncipes, escribas, fariseos,
A declarar se atreve sus deseos.
Todos hacen corrillos, tropas hacen,
Y unos la causa de su muerte aprueban,
Otros á las calumnias satisfacen,
Y otros, no más que por hablar, las prueban;
Otros sus maravillas le deshacen,
Y sus sermones otros le reprueban;
Y todos juntos, y confusos todos,
Y en varias partes, y de varios modos.

—¡Qué magníficas reseñas de sesiones de córtes hilvanaria el tal padre!

—Buena mano tiene. Ercilla nos describirá en breves palabras los preparativos de guerra.

Suenan las armas, suenan municiones,
Suena el nuevo aparato de la gente,
Y la ronca trompeta del dios Marte
A guerra incita ya por toda parte.
Unos botas espadas afilaban,
Otros petos mohosos enlucian,
Otros las viejas cotas remallaban,

Hierros otros en astas enjerian:
Cañones reforzados apuntaban,
Al viento las banderas descogian,
Y en alardosa muestra los soldados
Iban por todas partes ocupados.

—Ya está armada. Veo que va á terminar la funcion con danza de tajos y mandobles, como las comedias de grande espectáculo. Afortunadamente parece que el cielo no tiene trazas de tomar parte en la refriega. Mira ¡qué hermosos celajes!

—Es claro que en la lucha es donde, así el hombre como los elementos, despliegan todas sus fuerzas, y por lo tanto, donde el movimiento ofrece más abundancia y variedad de formas, y más vida. Pocos ejemplos bastarán: ni hace falta acumularlos, puesto que los historiadores, poetas épicos y novelistas los ofrecen á manos llenas. En la oda *A las artes* Melendez describe el famoso grupo del Laocoonte, hoy admirado en el Museo del Vaticano, con una maestría digna del poeta que en el libro segundo de la *Eneida* pintó tan vivamente la tradicion mitológica, que mucho tiempo ántes habia inspirado al ignorado escultor de la antigüedad.

Pero el mármol se anima, del agudo
Cincel herido, y á mis ojos veo
A Laocoon cercado
De silvadoras sierpes: en su crudo
Dolor escuchar creo

Los gemidos del pecho congojado,
Y el aspirar alzado.
Los hórridos dragones con ñudosos
Cercos le estrechan, y su mano fuerte
En vano de sus cuerpos sanguinosos
Librarse anhela, y redimir la muerte.
¡Mira, cómo en su angustia el sufrimiento
Los músculos abulta, y cual violenta
Los nervios extendidos!
¡Cual sume el vientre comprimido aliento
Y la ancha espalda aumenta!

Valbuena retrata admirablemente los revueltos movimientos de una fiera lucha cuerpo á cuerpo.

Resuélvese en cogerle entre los brazos
Y allí hacerle á su placer pedazos.
Con nudos mil le ciñe y le recoge,
Y de su maña y fuerza se aprovecha;
Ya se entra, ya se aparta, ya se encoge,
Ya en la lucha se empina, ya se estrecha;
Ya de los hombros con furor le coge,
Y aquí y allí le vuelve y le desecha;
Bien que así Ferragut su fuerza alienta,
Que en igual peso el gran teson sustenta.

Y en otro lugar, comparando con la rapidez con que rebota la pelota la prontitud con que se alza un combatiente, dice:

Mas no tan pronto al jugador valiente
El hueco globo salta á la ancha mano
Desde la firme losa, que en ardiente
Vuelo le escapa por el aire vano,
Como el persa feroz la altiva frente
Del suelo que le hirió levantó ufano,
Y en no vencido aliento, con voltario
Luchar se añuda y ciñe á su contrario.

—Eso si que está en mi cuerda. Y no hay que darle vueltas, que cada uno sabe donde le aprieta el zapato, y morena.

—Oye, oye á Ercilla.

Era alto el tribunal, pero él valiente
Los hace saltar dél tan á porfía,
Que ciento y treinta que eran, en un punto
Saltan los ciento, y él tras ellos junto.

—¡Aprieta!

—Ahora entra lo bueno.

Cubierto Tucapel de fina malla
Saltó como un ligero y suelto pardo
En medio de la tímida canalla
Haciendo plaza al bárbaro gallardo:
Con silbos grita en desigual batalla,
Con piedras, palo, flecha, lanza y dardo
Le persigue la gente, de manera
Como si fuera toro ó brava fiera.

Segun suele jugar con gran destreza
El liviano montante un buen maestro,
Hiriendo con estraña ligereza
Delante, atrás, á diestro y á siniestro:
Con más desenvoltura y más presteza
Mostrándose en los golpes fuerte y diestro
El fiero Tucapel, en la pelea
Con la pesada maza se rodea.

De tullir y mancar no se contenta,
Ni para contentarse esto le basta;
Solo de aquellos tristes hace cuenta
Que su maza los hace torta ó pasta:
Rompe, magulla, muele y atormenta,
Desgobierna, destroza, estropea y gasta;
Tiros llueven sobre él arrojadizos
Cual tempestad furiosa de granizos.

Pero sin miedo el bárbaro sangriento
Por las espesas armas discurria,

Brazos, cabezas y ánimos sin cuento
Soberbios quebrantó en solo aquel dia;
Y cual menuda lluvia por el viento
La sangre y frescos sesos esparcia:
No discierne al pariente del extraño,
Haciéndoles iguales en el daño.

—Con ese haria yo buenas migas. Con unas cuantas docenas de Tucapeles salvábamos la patria.

—¡Buena andaría! Pero donde las dan las toman. Verás ahora como San Miguel da buena cuenta de su relumbrante, invencible espada, lanzando en los profundos abismos á la flor y nata de los más antiguos revolucionarios.

—¡Haya picarillo!

—Y con esta, buenas noches; que ya no puedo más. Habla el doctor Acevedo.

¡Oh musa! mi cansada voz esfuerza,
A su furor igual furor me inspira,
Para que yo cantar pueda la fuerza
De este fiel capitan bañado en ira.
Luzbel la rabia y el rencor refuerza
Cuando á Miguel delante de sí mira,
Y mientras los dos entran en batalla
El cielo atento y espantado calla.

Del primer golpe, el Marte soberano,
Con la espada de fuego vengativa
Hiriendo en la cabeza al mónstruo insano,
Lo desvanece en su arrogancia altiva;
Y juntamente la invencible mano
Venciéndole, del cielo le derriba,
El cual huyendo por el aire vino
Como tempestuoso torbellino.

Toro, que de la tierra las arenas
Furioso con los piés esparce al viento;

Aquilon que los árboles y antenas
Rompe bramando con rabioso aliento;
Rayo, que de las torres las almenas
Deshace con estrépito violento;
Terremoto, que causa horror terrible,
No deben compararse al mónstruo horrible.

Y cual de tempestad Bóreas armado,
Que habiendo los vapores de la tierra
Con suspiros en piedras congelado,
Amenaza á las selvas cruel guerra;
Mas si se encuentra con Eólo airado,
Huye, y la boca sopladora cierra;
Así, lleno de rabia el ángel fiero
Al momento huyó del fiel guerrero.

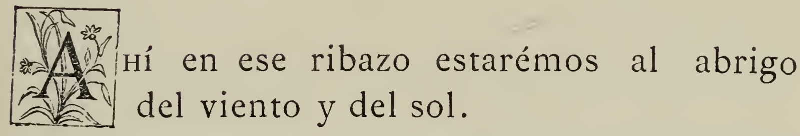
Corren tras él las infernales huestes
Precipitadas al escuro averno,
Y el negro rey de las tartáreas pestes
Dice, vuelto á la turba del infierno:
«No os aflijais, espíritus celestes,
«Porque de nuestro atrevimiento eterno
«Siempre nos quedará perpétua gloria,
«Aunque del enemigo es la victoria».





DIÁLOGO XIV.

El ritmo del lenguaje expresando el movimiento del espíritu.—Ejemplos.



AHÍ en ese ribazo estarémos al abrigo del viento y del sol.

—¡Qué diablura! Si parece que nos encontramos en el rigor del invierno.

—En este país es cosa sabida: en soplando la tramontana, no se hable de calor.

—Digo, digo, ¿quién pára hoy allá arriba?

—¡Imposible! Verás mañana que destrozo de ramas y plantas. Las tejas, hasta las tejas echan á volar.

—Hoy si que venia á pelo hablar de movimiento y de ruido. No parece sino que al mundo entero se lo lleva la trampa.

—Algo queda que menear; porque así como

vimos que el lenguaje por medio del ritmo podia expresar el movimiento de los cuerpos, de la misma manera, y áun mejor, puede y debe expresar el movimiento del espíritu.

—¿Del espíritu? Pues dime, ¿cómo puede trasladarse de un lugar á otro una cosa que no lo ocupa?

—Cuando hablamos del movimiento del espíritu, es evidente que no podemos tomar esta palabra en el mismo sentido que cuando la aplicamos á los cuerpos. Yo no sé en que consiste; pero todo el muudo habla de la mayor ó menor actividad del espíritu, de memoria lenta ó pronta, de la rapidez ó lentitud del discurso, de mayor ó menor movimiento en los afectos, de la agitacion ó sosiego del ánimo, etc. Ello es cierto que la atencion pasa más ó ménos rápidamente de un objeto á otro, que las ideas se suceden por lo tanto con mayor ó menor rapidez, y que lo propio acontece con respecto á todos los fenómenos de la sensibilidad y de la voluntad. Contentémonos por ahora con recoconocer estos hechos tan evidentes, tan sencillos, y tan al alcance de todo el mundo. Consecuencia de sentir y pensar con más ó ménos rapidez, es el hablar tambien con más ó ménos rapidez.

—De suerte que los charlatanes son los que más piensan. Al revés me las calzo.

—Poco á poco. Para el entendimiento, como para el cuerpo, andar no es sinónimo de moverse. Hay personas que se mueven mucho y andan poco; y otras que por el contrario se mueven poco y andan mucho: como las hay que hablan mucho y dicen poco, y otras que hablan poco y dicen mucho.

—Maldito si lo entiendo.

—Puedes estarte moviendo todo el dia dando vueltas al rededor de un punto, y puedes dirigirte á un punto muy distante siguiendo una línea recta. Puedes ir de la cumbre de un monte á la de otro por tus pasos contados, y la golondrina puede volar de una cumbre á otra cumbre, sin descender al valle, ó de un continente al otro continente, sin tocar al mar.

—No lo niego.

—El entendimiento puede ser la mariposa que revolotea en torno de la luz, y puede ser la golondrina, ó el águila. La fantasía vuela, no ya de un continente á otro continente, sino de una estrella á otra estrella, y más allá y más allá, con una rapidez de la que no puede dar ni remota idea nada de cuanto en el mundo corpóreo existe. ¿Qué golondrina, ni qué águila? Ni el sonido, ni la electricidad, ni la luz, ni los astros que en breves instantes más dilatados espacios recorren, son nada, en comparacion de la velo cidad del entendimiento. De lo uno á lo otro

va tanta distancia como de lo finito á lo infinito.

—¿Es infinito el entendimiento humano?

—No lo es; mas puede volar, si no con alas suyas, con alas divinas, hasta el mismo seno de lo infinito. Por poco que fijes la atencion, conocerás que la distancia que media entre una idea y otra idea, ó entre un principio y una consecuencia, unos la recorren de un salto y en un instante brevísimo, y otros, ó no tienen fuerzas para recorrerla, aunque vivan más años que Matusalen, ó la recorren á fuerza de andar mucho, y de mucha fatiga, y de muchísimo tiempo.

—Es muy cierto.

—Y apelando á una frase vulgar, ¿no estás cansado de oir que en las ciudades se vive muy de prisa, y en las aldeas muy despacio? Esto no lo dicen los filósofos, que lo dicen las mujeres. Pues reflexiona un poco lo que podrá significar eso de vivir de prisa ó despacio, y verás como hay personas que viven más en un año que otras en ciento: que unos viven muy desvelados, y que para otros no es la vida sino una prolongada modorra. Y esto tiene muchos sentidos, y muchas y muy útiles aplicaciones.

—No alcanzo toda la malicia de tus palabras; pero el retintin con que las pronuncias me indica que traen cola.

—La cola me la guardo, como el aguador del cuento de Cervantes. Aparte de la cola, no me podrás negar que en el alma, y por consiguiente en el habla ó en una composicion literaria, cabe movimiento de ideas y de afectos; y así como en los cuerpos, el movimiento puede ser rápido ó lento, ordenado ó desordenado, contribuyendo mucho á su hermosura ó fealdad; lo propio sucede con el movimiento de las ideas y afectos.

Pues bien, el ritmo del lenguaje ha de guardar perfecta consonancia con aquel ritmo de las ideas observado y consignado, como dijimos, por San Agustin. Si discurres con sosiego y calma, la misma calma y sosiego deben reflejarse en la estructura del lenguaje; si la fantasía exaltada pasa rápidamente de un objeto á otro objeto, cortada y rápida deberá ser la frase; si las ideas corren fácilmente por el recto cauce de un método rigoroso, el órden gramatical retratará con fidelidad el órden lógico, dando apénas cabida á la menor inversion; si al contrario se agolpan como en desórden y sin visible trabazon lógica, la inversion oratoria, ó el osado hipérbaton poético, la concision, la aparente inconexion de los incisos y miembros reflejarán aquel aparente desórden, ó libertad ordenada; y como el desórden de las ideas fuese una realidad, realidad seria tambien el desórden de las

palabras. Y todo lo dicho es aplicable á la sensibilidad, capaz de tanta ó de mayor diversidad de movimientos que el raciocinio y la fantasía. La completa tranquilidad de ánimo ó la emocion apacible y sosegada requieren un ritmo lento, regular, frases y cláusulas flúidas, algo extensas, bien proporcionadas y muy unidas entre sí: la pasion vehemente, al contrario, rapidez en el ritmo, cortes atrevidos, desigualdad, y como un cierto atropellamiento de vocablos. La dignidad. la magnanimidad, el orgullo, toda pasion que de cualquier modo levante el ánimo, se expresarán por medio de un ritmo pomposo, de extensas frases, y rotundos períodos.

En suma, el ritmo del lenguaje ha de ir siguiendo todos los diversos movimientss del ritmo del espíritu, ora deteniéndose, ora precipitándose, ora ensanchándose, ora estrechándose, ya con la ligereza del arroyuelo que se desliza por el blando césped, ya con la majestad del caudaloso rio que sosegadamente camina en medio de anchas calles de lozanas y sombrías alamedas, ya con la desordenada fuerza del oprimido torrente, que rompe espumando, y salta, y derriba, y arrebata los robles, y vuelca los peñascos. Por medio del ritmo es como principalmente se manifiesta el calor de los afectos. El fuego no puede vivir, no puede abrasar, sin movimiento: cuando despide hasta los astros

sus agitadas y aterradoras lenguas de llama en espantosas nubes de negro humo envueltas, vence y destruye las dilatadas selvas y macizos torreones: y volando entónces en alas del huracan, parece ángel de destruccion y desencadenado soplo de todas las iras del averno.

—Mucho se te va calentando la boca, y nos vamos á quedar sin ejemplos.

—No creo que te quepa duda de que así para el espíritu como para los cuerpos, no hay vida sin movimiento: movimicnto de ideas, movimiento de afectos, movimiento de la voluntad.

—Ya se vé, los líquidos son más movibles que los sólidos: los gases más que los líquidos.

—Vete al cuerno con tus gases y tus..... iba á decir un disparate.

—Pues hablo con mucha formalidad. ¿Cómo puede moverse, y vuelvo á las andadas, cómo puede moverse lo que segun vosotros no ocupa lugar? ¿Me entiendes Fabio?

—Si el alma no ocupa lugar, si no se desenvuelve en el espacio, vive en el tiempo, y basta, y sobra. Por lo mismo que no ha de pasar materialmente de un lugar á otro, puede moverse con más desahogo, sin necesidad de rodaje, ni locomotoras.

—Hombre, esto pide ser meditado.

—Así como las ideas y los afectos tienen su movimiento, tienen además su tono.

—¿Su tono? Esa es más negra.

—En cuanto á las ideas, no sé si retirar la palabra; pero en cuanto á las pasiones, no cabe duda. No diré que recuerdes los latines que tanto se te atragantaron; pero tú mismo me ponderaste los efectos de la música en la sensibilidad, y hasta en la imaginacion, conviene á saber, en las ideas. Aquellos efectos no los produce solamente el ritmo de tiempo, sino tambien la melodía y ritmo de acento. Recuerda lo que dijimos de la voz humana.

—Corriente, no reparemos en pelillos.

—Pues bien, la melodía del lenguaje, como la de una composicion musical, para valer algo, ha de ser voz fidelísima del corazon, y debe resonar por todos sus escondrijos. ¿No estás cansado de oir hablar de dulces suspiros, de quejidos tiernos, de ayes desgarradores, de tono irónico, de tono enfático, de pasiones que gritan, y braman como las olas, y rugen como las fieras...

—Y que berrean, y relinchan, y rebuznan.

—Pues todos esos diversos sonidos de las pasiones han de estar expresados, en cuanto quepa, por los sonidos del lenguaje. Con la variedad de afectos é ideas que á su calor brotan, ha de corresponder la variedad de tonos y de melodía.

—Ya entiendo.

—Y los vocablos y frases son como los instrumentos de una orquesta, que tal ó cual es más conveniente, segun el carácter y accidentes de la misma melodía.

—Tal pasaje requiere el trombon, tal otro el clarinete, este el violin, aquel la flauta, etc. ¿No es eso?

—Ya vimos que habia vocablos suaves, vocablos fuertes, vocablos retumbantes, y quien dice vocablos, dice con más razon, frases. Si no bastasen los muchos ejemplos que estos últimos dias leimos, te lo demostrarian los que tenemos que leer esta tarde.

—No digo lo contrario.

—La variedad de tonos debe ser mayor en unas composiciones que en otras. En unas las transiciones de tono son graduales y casi imperceptibles; en otras breves é inesperadas. Ni más ni ménos de lo que debe observarse en los cambios y transiciones del ritmo.

Expresar por medio de estas modificaciones del ritmo y de la melodía las más leves modificaciones de las ideas y afectos es negocio árduo, más árduo de lo que parece, si ha de hacerse con arte, y sin que el arte ni por asomo se trasluzca. Pero queda todavía otra dificultad mucho mayor, y es la de que el ritmo y el tono del lenguaje en general guarden íntima consonancia con el ritmo y tono dominantes del espí-

ritu, conviene á saber, que la unidad de la armonía del lenguaje sea un resultado de la unidad de pensamiento y de sentimiento. De aquí se sigue la importancia que dijimos del acierto en el modo de clausular, de la buena eleccion del metro, del modo de cortar el verso ó la prosa, de la necesidad de extender ó abreviar, de unir ó separar los miembros é incisos, de preferir vocablos largos ó breves, ásperos ó sonoros, agudos, llanos ó esdrújulos, de coordinarlos de tal ó cual manera. En unas composiciones debe predominar la suavidad y blandura, en otras la energía y dureza, en estas la vehemencia, en aquellas la calma. La comedia posee su ritmo y su tono, y la tragedia los suyos: la armonía propia de la oda heróica seria impropia de la juguetona letrilla, ó del gallardo romance narrativo, ó de la sentimental elegía: la historia, la oratoria, la obra didáctica, la carta familiar, cada género, cada especie, y hasta puede añadirse cada obra, tiene su fisonomía propia, que ha de retratarse en la armonía del lenguaje, no de otra suerte que el carácter de un drama lírico se retrata en una composicion musical. Rossini, á pesar de su gran individualidad, en el *Moisés*, en el *Guillermo Tell*, y en el *Barbero de Sevilla*, no parece el mismo hombre. La idéntica paternidad de estas obras se descubre á tiro de legua, el aire de familia es el

mismo; y sin embargo, ¡qué diferentes una de otra! Pues lo mismo sucede con la armonía de las odas de Fray Luis de Leon. Y las situaciones y personajes se distinguen tambien perfectamente unos de otros sin que en medio de la diversidad y de los contrastes padezca en lo más mínimo la unidad del todo.

—Me parece comprenderlo perfectamente.

—En cuanto á los ejemplos, que tanto deseas, no esperes demostraciones matemáticas, ni busques una imitacion imposible, que desdeñan los artistas; sino aquella relacion vaga, que se siente, y no se explica: no una expresion material, servil y ridícula; sino una expresion ideal, libre, que se apodere del alma y la transporte.

¿Podrá expresarse por medio de la armonía el grandor de un objeto? Rigorosamente hablando, no. Pero es claro, que nadie hablará de un objeto grande, empleando frases desmedradas y raquíticas ó muy flúidas, sino frases llenas, rotundas y graves, como lo demuestran los versos siguientes:

Por cuanto son los climas y los mares...
Y el cerco donde el sol siempre camina...

RIOJA.

Y ciñe la grande orla espaciosa....
Cuyo inmenso mar cerca el orbe y baña...
Y del Ponto acrecienta la grandeza...
En el grande aparato de sus naves...

HERRERA.

—Efectivamente: parece que se queda uno con la boca tan llena.

—La aspereza y altura de una cumbre tampoco cabe expresarlas perfectamente por medio de la armonía; pero ¿quién podrá asegurar que en el siguiente ejemplo de Herrera no exista relacion ninguna entre el objeto descrito y la melodía y ritmo del lenguaje?

> Vese el pérfido bando
> En la fragosa, yerta, aérea cumbre.

—Cada vocablo es una pincelada.

—Ménos perceptible es dicha relacion en esotros ejemplos del mismo poeta:

> Tal va Cintia con traje soberano,
> Y enciende en fuego al amador Silvano.

> Que al cazador conviene este semblante
> Robusto y arrogante.

Pero el sonido enérgico de estas frases ¿no tiene nada que ver con los objetos en ellas expresados? ¿Cuadrarían bien en ambos pasajes, versos poco acentuados y de muy suave melodía?

—Claro que no.

—Pero si tuviésemos que andar á ese paso, seria cosa de no concluir en quince dias. Recuerda lo que dijimos: los objetos nos causan sensaciones agradables ó desagradables, é igualmente los sonidos. Basta que la sensacion del

sonido guarde íntima consonancia con la del objeto, y pedir más fuera gollería. Empecemos por una série de ejemplos en que los versos se distingan por su dulzura, y fíjate bien tanto en los objetos ó imágenes en ellos contenidos, como en la impresion grata que dichos objetos é imágenes por sí solos causarian. Fácilmente notarás cuánto contribuye una armonía adecuada á que se pinten con viveza.

El blanco trigo multiplica y crece....
En esta agua que corre clara y pura...
El fresno por la selva en hermosura
Sabemos ya que sobre todos vaga ..
Más blanca que la leche, y más hermosa
Que el prado por abril de flores lleno...
Las rosas blancas por allí sembradas
Tornaba con su sangre coloradas...}
A sus hermanas á contar empieza
Del verde sitio el agradable frio...
La cabeza sacó y el prado ameno
Vido de flores y de sombra lleno...
Descolorida estaba como rosa
Que ha sido fuera de sazon cogida...
En el semblante tristes, y traian
Cestillos blancos de purpúreas rosas,
Las cuales esparciendo derramaban
Sobre una ninfa muerta que lloraban...

Todos estos hermosísimos versos son de Garcilaso, reconocido unánimemente como el más dulce de nuestros poetas líricos; pero los encontrarémos de igual género en muchos otros poetas, como vas á verlo.

Aquí, ya de laurel, ya de jazmines,
Coronados los vieron los jardines.

R. Caro.

Que usó, como si fuera plata neta,
Del cristal transparente y luminoso...
Flor la vimos nacer, hermosa y pura....
En tu flor peregrina
Teñida del color de los amores...
El oro solamente
Que en crespos lazos ccronó tu frente....
Así aquella, que solo al hombre es dada
Sacra razon y pura, me dispierta
De esplendor y de rayos coronada...
¡O flor de alta fortuna!
Cuántas veces te miro
Entre los admirables lazos de oro...

Rioja.

Y alegres coronaron
Los lazos del cabello ensortijado...
.....y con flores puras
Compuso en mil figuras
Y con perlas el curso de las ondas...
Y entretejer quisiera
Su nombre esclarecido
Entre la blanca luna y sol rosado...
El rocío del cielo derramado,
Y en olorosas flores esculpido,
A vuestra gran belleza no ha igualado...

Herrera.

Cuando de verde mirto y de floridas
Violetas, tierno acanto y lauro amado
Vuestras frentes bellísimas ceñistes...

F. de la Torre.

Cordero que entre blancos lirios paces,
Y las coronas haces
De esas purpúreas rosas
Con que el cabello ciñen tus esposas....

L. L. de Argensola.

Los ejemplos que voy á leer ahora son el reverso de la medalla: en todos encontrarás alguna expresion, algun verso enérgico, y á veces hasta duro y completamente destituido de melodía. Pero fíjate en el sentido, y verás como hasta la misma carencia de armonía puede constituir bellezas mucho más perceptibles que las que ofrece el más flúido de los versos de Garcilaso ó Rioja.

Rasga con uñas crueles su cara.

J. DE MENA.

Harán las bravas sierpes ya su nido...
Con mi llorar, las piedras enternecen
Su natural dureza y la quebrantan...
Y en aspereza y monte de espesura
La aventaja la verde y alta haya....
Que viendo la herida abierta y fiera,
Sobre él estaba casi amortecida....
El osado marido que bajaba
Al triste reino de la escura gente...

GARCILASO.

Y la espada le da fulmínea horrible
Con que guardó el jardin.

B. L. DE ARGENSOLA.

Ya la espantable y polvorosa guerra.
Aguarda que de aquí le den materia
Para cubrir de sangre mar y tierra....
Cuando su yerta barba escarcha cubre...

L. L. DE ARGENSOLA.

No viera yo cubierto
De turbias ondas el cielo que vi abierto...
La que apenas perdona
Furioso rayo de la ardiente zona.....
Que el alma dolorosa

Llorando su desdicha rigurosa
Baña los ojos con eterno llanto...
Yo triste, el cielo quiere
Que yerto invierno ocupe el alma mia...

F. de la Torre.

Cerrando el horizonte
El bosque impenetrable y árduo monte....
Y envuelta en una nube tenebrosa,
O no habla la razon, ó habla medrosa...

Melendez.

Que ahora son zarzales y lagunas....
....Por tierrra derribado
Yace el temido honor de la espantosa
Muralla.
Mas áun el tiempo da en estos despojos
Espectáculos fieros á los ojos.

R. Caro.

¿Piensas acaso tú, que fué criado
El varon para el rayo de la guerra?....
. ..Cuanto regia
Con su temida espada y fuerte lanza....
....Esos varones
Que moran nuestras plazas macilentos,
De la virtud infames histriones.

Rioja.

El horror y aspereza
De la Titania estirpe y su fiereza...
De Palas Atenea
El Gorgóneo terror, la ardiente lanza....
Ardiente rayo del divino Marte....
De aquella armada diestra
Que á la Flegrea hueste fué siniestra...
Ocuparon del piélago los senos!
Puesta en silencio y en temor la tierra....
Tú cubriste á Ismael de miedo y llanto,
Y en su sangre ahogaste las arenas.....

Herrera.

Vamos á ver ahora el hermoso efecto de la

armonía expresiva, no ya en una sola frase ó verso, como en los ejemplos anteriores, sino en una descripcion ó cuadro. En la siguiente estrofa de Francisco de la Torre, lo agradable de la melodía aumenta la impresion dulcísima que produce la hermosura de las imágenes.

Sale de la sagrada
Cipro la soberana ninfa Flora,
Vestida y adornada
Del color de la Aurora
Con que pinta la tierra, el cielo dora.

Del mismo poeta son las dos siguientes, en que parece palpitar la alegría de una deliciosa alborada de mayo.

Las casi ya marchitas bellas flores
Del plateado hielo,
Heridas de tus vivos resplandores
Miran derecho al cielo.
La cárdena violeta, reclinada
La corona de hojas,
Levanta la cabeza violada
Con las blancas y rojas.

¿Y qué diremos de Rioja?

—Que los pimientos son allí magníficos, gordos y colorados.

—Mal haya tu prosa, amén. Capaz eres de hacer caer de su Pegaso, ó de su asno, al más barbilampiño de los cursantes de Apolo.

—¿Carece acaso de poesía un pimiento de Rioja bien asado?

—Voy á darte por el gusto. Ya verás con que destreza poetiza Rioja, al contrario que tú, el prosaismo de una mesa.

—Ya se me abre el apetito.

—Dice así:

De la imágen de amor, ardiente rosa,
Las encendidas alas
Que fueron ya de sus espinas galas,
Con el color, con el color divino
Son lustre y ornamento al blanco lino,
Do al gusto se ministra, coronando
La mesa regalada
Y fruta sazonada,
Con el puro rocío blanqueando.
Pues ¡cuál parece el búcaro sangriento
De flores esparcido,
Y el cristal veneciano.
A quien la agua de helada
La tersa frente le dejó empañada!

—A pesar de mi aversion al agua, se me hace una idem la boca.

—Pero Rioja es el poeta de las flores, y habla de ellas como los jilgueros.

Oye cuan dulcemente gorjea al contemplar á la reina de los jardines.

Para las hojas de tu crespo seno
Te dió Amor de sus alas blandas plumas,
Y oro de sus cabellos dió á tu frente.
¡O fiel imágen suya peregrina!
Bañóte en su color sangre divina
De la deidad que dieron las espumas.

—Muy acaramelados son los tales versitos.

—Toma de sus *Silvas* la primera que te venga á la mano, y en todas encontrarás que lo suave de la armonía compite siempre con lo risueño de las imágenes; y de vez en cuando parece que distraido con la música del metro, llega hasta á perder de vista los objetos. Mira ahora como se extasía en presencia del jazmin.

¿Cuál habrá tan ilustre entre las flores,
Hermosa flor, que competir presuma
Con tu fragante espíritu y colores?
Tuyo es el principado
Entre el copioso número que pinta
Con su pincel y con su varia tinta
El florido verano.
Naciste entre la espuma
De las ondas sonantes,
Que blandas rompe y tiende el Ponto en Chío;
Y quizá te formó suprema mano
Como á Vénus tambien de su rocío.

—¿Fué hortelano el buen señor? Fraile, supongo que no lo seria.

—Fraile no; pero fué Inquisidor de Sevilla...

—¡Zape!

—Y consejero de la suprema.

—¡Demonio!

—Pero en Sevilla tenia su jardincito, y muy buenos ojos además para gozarse en la contemplacion de sus dulces amigas, y un corazon, que ¡vaya! no seria tan malo.

—¡Me parece un sueño!

—Oye con que transportes de alegría y con qué suavísimos acentos habla del verano.

¡Oh cómo es el verano
Tiempo el más genial y más humano
Que otro alguno que da el volver del cielo!
¡Oh cuál número y cuánto trae de flores!
¡Oh cuál admiracion en sus colores!

—No se me quita de la cabeza.

—Ercilla, que maneja el pincel tan diestramente como la espada, nos ofrecerá hermosos paisajes. Suyas son las tres descripciones siguientes, que revelan tan galana fantasía como delicadísimo oido.

Que aquel sitio cercado de montaña
Que es en un bajo y recogido llano,
De acequias copiosísimas se baña
Por zanjas con industria hechas á mano:
Rotas al nacimiento, la campaña
Se hace en breve un lago y gran pantano;
La tierra es honda, floja, anegadiza,
Hueca, falsa, esponjada y movediza.
Quedaran, si las zanjas se rompieran,
En agua aquellos campos empapados,
Moverse los caballos no pudieran
En pegajosos lodos atascados:
A donde, si aguardaran los cogieran
Como en liga á los pájaros cebados...

Junto donde con recio movimiento
Baja de un monte Itata caudaloso,
Atravesando aquel umbroso asiento
Con sesgo curso, grave y espacioso:
Los árboles provocan á contento,
El viento sopla allí más amoroso
Burlando con las tiernas florecillas
Rojas, azules, blancas y amarillas.

Salimos á un gran campo, á do natura
Con mano liberal y artificiosa
Mostraba su caudal y hermosura
En la varia labor, maravillosa,
Mezclando entre las hojas y verdura
El blanco lirio y la colorada rosa,
Junquillos, azahares y mosquetas,
Azucenas, jazmines y violetas.
Allí las claras fuentes, murmurando,
El deleitoso asiento atravesaban,
Y los templados vientos, respirando,
La verde yerba y las flores alegraban.
Pues los pintados pájaros, volando,
Por los copados árboles cruzaban,
Formando con su canto y melodía
Una acorde y dulcísima armonía.

—Mucho que sí. No los repudiaria ni el mismo Salvator Rosa. Pero ya basta de pájaros, y flores, y arroyos, y paraisos terrenales. Quisiera una pequeña muestra de una naturaleza más pelada.

—El mismo Ercilla nos lo proporcionará. Observa como cambia completamente el tono, y hasta el ritmo.

Un paso peligroso, agrio y estrecho
De la banda del norte está á la entrada,
Por un monte espesísimo y derecho
La cumbre hasta los cielos levantada:
Está tras este un llano poco trecho,
Y luego otra menor cuesta tajada,
Que divide el distrito andalicano
Del fértil valle y límite araucano.

—Escabrosilla es la octava, y los versos... así... algo puntiagudos.

—En los siguientes de Rodrigo Caro, tan y

tan conocidos, se describe perfectamente el triste espectáculo de las grandezas derruidas, contribuyendo no poco el acertado corte de la frase á producir la profundísima impresion que dejan en el ánimo.

Fabio, si tú no lloras, pon atenta
La vista en luengas calles destruidas,
Mira mármoles y arcos destrozados,
Mira estátuas soberbias qne violenta
Némesis destruyó yacer tendidas,
Y ya en alto silencio sepultados
Sus dueños celebrados.

Recordarás los no ménos leidos y releidos versos en que Herrera, amplificando una imágen de la Sagrada Escritura, con no vista sublimidad de estilo compara el poder del malvado con el cedro del Líbano, derribado al suelo por la cólera del Señor. Son muy dignas de notarse la amplitud del ritmo y la sostenida entonacion de la frase.

Tales ya fueron estos, cual hermoso
Cedro del alto Líbano, vestido
De ramas, hojas, con excelsa alteza;
Las aguas lo criaron poderoso,
Sobre empinados árboles crecido,
Y se multiplicaron en grandeza
Sus ramos con belleza;
Y extendiendo su sombra, se anidaron
Las aves que sustenta el grande cielo;
Y en sus hojas las fieras engendraron;
Y hizo á mucha gente umbroso velo:
No igualó en celsitud y hermosura
Jamás árbol alguno en su figura.

Pero elevóse con su verde cima,
Y sublimó la presuncion su pecho,
Desvanecido todo y confiado,
Haciendo de su alteza solo estima:
Por eso Dios lo derribó deshecho,
A los impíos y ajenos entregado,
Por la raiz cortado;
Que opreso de los montes arrojados,
Sin ramos y sin hojas, y desnudo,
Huyeron de él los hombres espantados,
Que su sombra tuvieron por escudo:
En su rüina y ramos, cuantas fueron
Las aves y las fieras se pusieron.

Oye, remontándonos un poco más, con que angelicales melodías y suavísimos transportes saluda nuestro Fray Luis de Leon la aparicion encantadora de la patria celestial.

¡Oh campos verdaderos!
¡Oh prados con verdad frescos y amenos!
Riquísimos mineros!
¡Oh deleitosos senos,
Repuestos valles de mil bienes llenos!

Aquí sí que resuena el eco de aquella *música no perecedera*, nunca oida de griegos ni romanos. Y cuando arrobada el alma ha de ponderar la inefable hermosura del divino Esposo, San Juan de la Cruz, con vocablos del cielo que en sus labios pusieron los mismos serafines, exclama:

Mi amado las montañas,
Los valles solitarios nemorosos,
Las ínsulas extrañas,
Los rios sonorosos,
El silvo de los aires amorosos.

La noche sosegada
En par de los levantes de la aurora,
La música callada,
La soledad sonora,
La cena que recrea y enamora.

. . . .

Mil gracias derramando,
Pasó por estos sotos con presura,
Y yéndolos mirando,
Con sola su figura
Vestidos los dejó de su hermosura.

—No negaré su mérito, pero... vaya sin tapujos... me suena á música de iglesia.

—¡Como que lo es! ¡Toma si lo es!

—Será tan elevada, tan melíflua, tan penetrante como quieras; pero no me *piace*, no me *piace*.

—Volvamos á la música profana. El movimiento de las ideas dijimos que se expresaba por medio del ritmo. En la enumeracion y narracion, á medida que la rapidez del pensamiento es mayor, el estilo va siendo más cortado. Y segun que los objetos que se enumeran, ó los hechos que se refieren deban causarnos impresiones agradables ó desagradables, la melodía de la frase se va modificando y cambiando, como te lo demostrarán claramente los cuatro ejemplos que vas á oir. En el primero, del P. Mariana, descríbese el estado de los reinos cristianos á principios del siglo xv. Es como sigue:

«Temporales ásperos enmarañados y revuel-

«tos, guerras, discordias y muertes; hasta la «misma paz arrebolada con sangre, aflijian no solo á España, sino á las demás provincias y «naciones cuan anchamente se extendia el nom- «bre y el señorío de los cristianos. Ninguna «venganza ni miedo: maestro, aunque no de «virtud duradera, pero necesario para enfrenar «á la gente. Las ciudades y pueblos y campos, «asolados con el fuego y furor de las armas, «profanadas las ceremonias, menospreciado el «culto de Dios, discordias civiles por todas par- «tes, y como un naufragio comun y miserable «de todo el cristianismo, avenida de males y «daños: si causados de alguna maligna concur- «rencia de estrellas, no lo sabria decir: por lo «ménos, señal cierta de la saña del cielo, y de «los castigos que los pecados merecian».

El segundo es de Fray Luis de Leon, y di- ce así:

«Gran donaire, ó por mejor decir, ceguedad «lastimosa es, creer que los encarecimientos y «amores de Dios habian de parar en armas y «en banderas, y en el estruendo de los atambo- «res, y en castillos cercados, y en muros bati- «dos por tierra, y en el cuchillo, en la sangre, «y en el asalto, y en el captiverio de inocentes, «y creer que el brazo de Dios, estendido y cer- «cado de fortaleza invencible que Dios promete «en sus Letras, y de quien tanto se precia, era

«un descendiente de David, capitan esforzado, «que rodeado de hierro y esgrimiendo la es- «pada, y llevando consigo innumerables solda- «dos, habia de meter á cuchillo á las gentes, y «desplegar por todas las tierras sus victoriosas «banderas».

El tercero es de Cervantes. Y sospecho que la poblacion cuyo saqueo describe, no sea la villa de Palamós.

«Poco más de media noche seria, hora aco- «modada á facinerosos insultos, y en la cual la «trabajada gente suele entregar los trabajados «miembros en brazos del dulce sueño, cuando «improvisamente por todo el pueblo se levantó «una confusa gritería diciendo: Alarma, alarma «que hay turcos en la tierra».

«Los ecos de estas tristes voces ¿quién duda «que no causaron espanto en los mujeriles pe- «chos, y áun pusieron confusion en los fuertes «ánimos de los varones? No sé que os diga se- «ñores, sino que en punto la miserable tierra «comenzó á arder con tanta gana, que no pare- «cia sino que las mismas piedras con que las «casas fabricadas estaban, ofrecian acomodada «materia al encendido fuego que todo lo con- sumia.

»A la luz de las furiosas llamas se vieron re- «lucir los bárbaros alfanjes, y parecerse las «blancas tocas de la turca gente, que, encendida,

«con segures ó hachas de duro acero las puer-«tas de las casas derribaban, y entrando en «ellas, de cristianos despojos salian cargados. «Cual llevaba la fatigada madre, y cual el pe-«queñuelo hijo, que con cansados y débiles «gemidos, la madre por el hijo, y el hijo por la «madre preguntaban.

«La confusion era tanta, los gritos y mezclas «de voces tan diferentes, que gran espanto po-«nian. La fiera y endiablada canalla, viendo «cuan poca resistencia se les hacia, se atrevie-«ron á entrar en los sagrados templos, y poner «las escomulgadas manos en las santas reli-«quias, poniendo en el seno el oro con que «guarnecidas estaban, y arrojándolas en el suelo «con asqueroso menosprecio. Poco le valia al «sacerdote su santimonia, y al fraile su retrai-«miento, y al viejo sus nevadas canas, y al mo-«zo su juventud gallarda, y al pequeño niño su «inocencia simple, que de todos llevaban el saco «aquellos descreidos perros: los cuales despues «de abrasadas las casas, robados los templos, «desfloradas las vírgenes, muertos los defenso-«res, más cansados que satisfechos de lo hecho, «al tiempo que el alba venia, sin impedimento «ninguno se volvieron á sus bajeles».

El que voy á leer ahora está tomado de la *Historia de la conquista de las Molucas*, del Dr. Bartolomé Leonardo de Argensola. En él

se refiere el inícuo y cruel suplicio que impuso D. Jorge Meneses al gobernador de Tabora.

«En viéndoles á su presencia, mandó cortar «las manos á los dos, y librarlos: el suplicio «del gobernador igualó con la ira del juez. Atá-«ronle los brazos por las espaldas; y destituido «en la ribera, animando los ministros dos le-«breles carniceros, los echaron al maniatado: «el cual, no pudiendo contra el ímpetu con que «arremetieron para él, declinó el cuerpo como «pudo con diversos vanos esfuerzos, é intentó «defenderse con aquella débil libertad que de-«jaron en los miembros sueltos. Miraba este «espectáculo con horror la multitud del pueblo, «admirado y lastimado de la ferocidad inhu-«mana del castigo. Probó el miserable huir; «pero viendo que los soldados armados cerra-«ban y ocupaban todos los pasos por la parte «de la tierra, se arrojó en la mar (solo aquel «difugio le dejaron acaso) para buscar en él al-«guna incierta esperanza de salud. No por esto «los canes, cebados ya en la sangre humana y «teñidos en ella, se apartaron; ántes con horri-«bles altos ladridos le mordian y tiraban dél, «aunque nadaba con los piés todavía. Acosado «al fin, y entregado á las agonías postreras, se «convirtió contra aquellas feroces bestias (¡hor-«renda determinacion!) tambien con los dien-«tes: tanto pudo el dolor y la desesperacion. En

«esta lucha mordió el cuitado á uno de los le-«breles de la oreja; y teniéndole réciamente «asido, se zabulló con él en el profundo».

Fijándonos solamente en este último ejemplo, es claro que no habia de contarse una accion tan bárbara con frases almibaradas, y con un ritmo muy lento ó acompasado.

—Ni tampoco la danza turca, descrita por Cervantes.

—A propósito de Cervantes, atiende, mira con que soltura delinea á un pulquérrimo petimetre de sus tiempos: «Era un mancebo galan, «atildado, de blandas manos y rizos cabellos, »de voz melíflua, y de amorosas palabras, y »finalmente todo hecho de alfeñique, guar»necido de telas y adornado de brocados».

Las palabras que emplea son tan atildadas y blandas como el galan mancebo, y en esta breve cláusula la armonía del lenguaje tiene cierto no sé qué de afeminado y flojo. Pero cuando nos describe á un hombre de pelo en pecho y bruta facha parece como si con cierta dureza y desaliño del sonido intentase poner de relieve los del barbudo personaje.

Compara el anterior pasaje con el que sigue:

«Bajó el Sr. Monipodio, tan esperado como »bien visto de aquella virtuosa compañía: pare»cia de edad de cuarenta y cinco á cuarenta y »seis años, alto de cuerpo, moreno de rostro,

»cejijunto, barbinegro y muy espeso, los ojos »hundidos. Venia en camisa, y por la abertura »de delante descubria un bosque: tanto era el »vello que tenia en el pecho. Tenia una capa »de bayeta casi hasta los piés, en los cuales »traia unos zapatos enchancletados. Cubríanle »las piernas unos zaragüelles de lienzo anchos y »largos hasta los tobillos: el sombrero era de »los de la ampa, campanudo de copa, y tendido »de falda: atravesábale un tahalí por espalda »y pechos, á do colgaba una espada ancha y »corta á modo de las del perrillo: las manos »eran cortas y pelosas,. los dedos gordos, y las »uñas hembras y remachadas: las piernas no »se le parecian, pero los piés eran descomuna»les de anchos y juanetudos. En efecto él re»presentaba el más rústico y disforme bárbaro »del mundo».

—Boceto digno de Goya.

—La correlacion de las ideas puede manifestarse por medio del ritmo, cortando simétricamente la frase; y la antítesis del pensamiento puede y debe reflejarse igualmente en la contraposicion y contraste de los vocablos, incisos ó miembros de la cláusula. Esto supuesto, la armonía expresiva contribuye muy mucho hasta á la perspicuidad de las ideas. En parte ya quedó esto comprobado con muchos de los ejemplos de figuras de diccion; pero lo verás más

claramente demostrado en la siguiente cláusula de Fray Luis de Granada:

«Venid á ver al hijo de Dios, no en el seno »del Padre, sino en los brazos de la Madre; »no entre los coros de los ángeles, sino entre »viles animales; no asentado á la diestra de la »majestad en las alturas, sino llorando y tem»blando de frio en un establo».

El mismo ritmo acompasado y la misma contraposicion de frases notarás en el siguiente pasaje de Fray Luis de Leon:

«No digo yo que el casado ó alguno ha de »carecer de oracion; sino digo la diferencia que »ha de haber entre las buenas religiosa y ca»sada. Porque en aquella el orar es todo su ofi»cio; en esta ha de ser medio el orar para que »mejor cumpla su oficio. Aquella no quiso el »marido, y negó el mundo, y despidióse de »todos para conversar siempre y desembaraza»damente con Cristo; esta ha de tratar con »Cristo para alcanzar dél gracia y favor con que »acierte á criar el hijo, y á gobernar bien la »casa, y á servir como es razon al marido. »Aquella ha de vivir para orar contínuamente; »esta ha de orar para vivir como debe. Aquella »aplace á Dios regalándose con él; esta le ha »de servir trabajando en el gobierno de su casa »por él».

Vamos á demostrar ahora tambien práctica-

mente el mucho poder que encierra la armonía del lenguaje en cuanto á la expresion de los afectos. Ya se dijo al tratar de la música, que la expresion de los afectos era no solamente lo principal, sino en cierta manera el todo. En los ejemplos anteriores, más bien que las propiedades de los objetos, lo que la música realmente expresa es la sensacion que en el ánimo causan, produciendo sensaciones análogas por medio del ritmo y la melodía. En las obras artísticas así como todo parece que se dirige al corazon, del corazon del artista parte todo: ideas, imágenes y sonidos. El corazon es el verdadero templo de la belleza: allí dentro es donde en pebetero de oro está ardiendo el amor puro, y de donde sale extendiéndose y difundiéndose el incienso de adoracion que en hermosas ondas sube al cielo.

—No me alejes, te lo suplico, de la tierra firme. Dado que estuviese vendado de ojos, ya sabria yo, como Sancho, apartar un poquito la venda, y descubrir todo el artificio de Clavileño.

—Pierde cuidado: vamos á hablar de pasiones humanas, y por desgracia ellas son las que nos abajan y hunden hasta los quintos infiernos.

Los afectos pueden analizarse y describirse, como los objetos corpóreos y los actos externos;

ó pueden ser expresados por medio de la exclamacion, del tono de la voz y del ritmo, sin necesidad de descripcion ni análisis. Primeramente examinaremos algunos ejemplos en que se defina, explique ó describa algun afecto, dejando para luego la otra manera de expresarlos.

—Pues consulta el reloj, y mide las palabras. Pero ¡qué diantre! Hoy te concedo carta blanca.

—Sobra tiempo.

—Adelante, que lo estamos malgastando.

—Es evidente que no emplearias los mismos sonidos para describir el amor, que para describir el odio; para describir la dicha y sosiego del ánimo, que para describir el sufrimiento, la zozobra, la turbulencia de las pasiones. Fray Luis de Leon, al explicar porque son llamadas *música de los cielos* las noches puras, usa de un lenguaje tan suave como la impresion que nos causa el apacible espectáculo que le inspira. Dice así:

«Porque con el callar en ellas los bullicios »del dia, y con la pausa que entónces todas »las cosas hacen, se echa claramente de ver, y »en una cierta manera se oye un concierto y »armonía admirable, y no sé en que modo sue»na en lo secreto del corazon su concierto, que »lo compone y sosiega».

Y todavía le aventaja Fray Luis de Granada, tratando de un asunto parecido:

«Estas son, hermano, las noches de los ama»dos de Dios, y este es el sueño que duermen. »Pues con el dulce y blando ruido de la noche »sosegada, con la dulce música y armonía de las »criaturas, arróllase dentro de sí el ánima, y »comienza á dormir aquel sueño velador, de »quien se dice: Yo duermo, y vela mi cora»zon».

La vista del cielo ofrece al susodicho Fray Luis de Leon una imágen perfecta de la paz. Oigámosle.

«Cuando la razon no lo demostrara, ni por «otro camino se pudiera entender cuan amable «cosa sea la paz; esta vista hermosa del cielo «que se nos descubre en la noche, y el concierto «que tienen entre sí los resplandores que lucen «en él, nos da de ello suficiente testimonio. «Porque ¿qué otra cosa es sino paz, ó cierta«mente una imágen perfecta de paz, esto que «vemos en el cielo, y que con tanto deleite se «nos viene á los ojos? Que si la paz es una ór«den sosegada, ó un tener sosiego y firmeza en «lo que pide el buen órden, esto mismo es lo «que nos descubre esta imágen: á donde el ejér«cito de las estrellas, puesto como en ordenanza «y como concertado por sus hileras, luce her«mosísimo: á donde cada una de ellas inviola-

«blemente guarda su puesto: á donde no usurpa «ninguna el lugar de su vecina, ni la turba en «su oficio, ni ménos, olvidada del suyo rompe «jamás la ley eterna y santa que le puso la Pro- «videncia. Antes, como hermanas todas, y mi- «rándose entre sí, y comunicando sus luces las «mayores con las menores, se hacen muestra «de amor; y como en cierta manera se reveren- «cian unas á otras, y todas juntas templan á «veces sus rayos y sus virtudes, reduciéndolas «á una pacífica unidad de virtud, de partes y «aspectos diferentes compuesta, universal y po- «derosa sobre toda manera».

«Y si así se puede decir, no solo son un de- «chado de paz clarísimo y bello, sino un pregon «y un loor, que con voces manifiestas y enca- «recidas nos notifica cuán excelentes bienes son «los que la paz en sí contiene. La cual voz y «pregon sin ruido se lanza en nuestras almas, y «de lo que en ellas lanzado hace, se ve y en- «tiende bien la eficacia suya, lo mucho que las «persuade. Porque, si estamos atentos á lo se- «creto que en nosotros pasa, veremos que este «concierto y órden de las estrellas, mirándolo, «pone en nuestras almas sosiego: y veremos «que con solo tener los ojos enclavados en él con «atencion, sin sentir en que manera, los deseos «nuestros y las afecciones turbadas, que confu- «samente movian ruido en nuestros pechos de

«dia, se van quietando poco á poco, y como «adormeciéndose se reposan, tomando cada una «su asiento; y reduciéndose á su lugar propio, «se ponen sin sentir en sujecion y concierto. Y «veremos que, así como ellas se humillan y «callan; así lo principal, y lo que es señor del «alma, que es la razon, se levanta, y recobra su «derecho y su fuerza; y como alentada con esta «vida celestial y hermosa, concibe pensamientos «altos y dignos de sí, y como en cierta manera, «se recuerda de su primer orígen».

¿Dime si la paz de la noche estrellada, bien como la paz del alma, no se hallan perfectamente retratadas en el tranquilo y ordenado ritmo de este pasaje, y en su dulcísima melodía?

—Tanto, que ya me daban ganas de pasar toda la noche al raso.

—Observa el contraste que con este pasaje ofrece aquel otro en que el mismo autor pinta la inquietud y tormentos del alma de Job, poniendo en los labios del afligido patriarca las siguientes palabras:

«Como el que camina con priesa, si llegando «á la cabeza de muchos caminos, padece agonía «suspenso, que ni puede ir adelante, ni su prie«sa le consiente estar quedo; y cuanto más se «revuelve, ménos se resuelve; ansí, decia Job, «he venido á punto, que no sé que me hacer,

«que ni puedo sostener esta vida, ni se me per-
«mite tomar con mis manos la muerte. Por nin-
«guna parte á que vuelvo los ojos, me consienten
«dar un paso. Dios, me espanta si le miro; mis
«criados, me desconocen si los llamo; mis hijos,
«llévolos á la muerte; mi mujer misma, es mi
«enemiga; mi cuerpo, es mi tormento. Y si
«quiero entrar dentro de en mí, mi más crudo
«verdugo son las imaginaciones, de que está
«llena mi alma. Por ninguna parte descubro
«ni un pequeño resquicio de esperanza y de
«luz».

El ritmo es muy diferente, es más desigual y rápido: aquella suavidad y dulzura de frases ha desaparecido. Mayor rapidez en el ritmo, mayor agitacion descubrirás en esotros dos bellísimos fragmentos del mismo Fr. Luis.

»Como al que en el campo y de noche el
«turbion le arrebata, que ni ve persona que le
«ayude, ni camino que le guie, ni árbol do se
«esconda, ni suelo cierto adonde afirme su paso,
«y el trueno le espanta, y la lluvia le traspasa,
«y la avenida le trabuca y anega envuelto en
«horror y desesperacion; ansí, cuando muere
«el malo, no ve sobre sí sino horror y tiniebla:
«todo lo que ve es espanto, y todo lo que ima-
«gina temor».

«Cuando la luz de la fé entra en el alma ciega
«y sepultada en las tinieblas; la alumbra y hace

«que vea en un momento el suelo y el cielo, á «sí y á Dios, la vileza y bajeza suya, y la alteza «y muchedumbre de los bienes que pierde. «Porque ve el hombre entónces como por me«dio de un relámpago súbito, y de una repre«sentacion clara y brevísima, los fines de la «tierra y sus alas, quiere decir, en que para lo «que en esta tierra de miseria se estima, y su «ligero vuelo. A lo cual se sigue un trueno de «temor espantoso, que deja asombradas y tem«blando todas las fuerzas del alma, un tronido «que dentro de ella se oye, diciendo: ¡Ay per«dida! y qué he hecho! De lo pasado, ¿qué ten«go? y en lo venidero ¿qué esperanza me que«da? Espanto, asombro, temblores, voces de «amargura, representaciones de muerte, y tor«mento perpétuo, que desmenuzan el corazon, «y sumen en el abismo el sentido».

El P. Martin de Roa en la *Vida y maravillosas virtudes de Doña Sancha de Carrillo* describe la inquietud y el ansia del corazon humano de una manera admirable; y la mucha oportunidad del ritmo, no es lo que ménos contribuye á la extraordinaria viveza de la descripcion. Hablando de Doña Sancha dice:

«Si bien trabajaba en domar su carne, mucho «más velaba sobre la guarda del corazon. Es él «bullicioso y andariego de condicion, y sobre «todo, antojadizo; y lo que á esto sigue, despe-

«ñado en sus gustos. Vásenos de casa cuando «ménos pensamos, azotando calles, en paseos «de plaza y conversaciones perdidas: ya en el «teatro, mezclado en lascivas y feas represen-«taciones; ya por las casas de los vecinos, en-«tretenido en vidas ajenas, hartando curioso los «ojos de vistas vedadas, y cargando las orejas «de novelas y cuentos excusados: materia de «vanos, y áun dañosos discursos y parlerías. Y «cuando vuelve á casa viene tan estragado, que «no hay que tomar gusto en cosa de provecho: «tan derramado que todo es codicias y apetitos «de lo que vió y oyó, todo arremetidas á se-«guirlo, todo prisas por alcanzarlo. Y como la «falta de ello le da molestia; la posesion, hastío: «y siempre anda en lo que no puede hallar, bus-«cando sosiego sin sosegar en nada, inquieto y «solícito en su propio daño».

Esta descripcion me trae á la memoria un pasaje de los *Nombres de Cristo* donde se trata de un objeto análogo. El movimiento de ideas y la animacion, son mayores todavia que en el fragmento del P. Roa. El ritmo es por consiguiente más irregular, más libre.

«¿Qué vida puede ser la de aquel, en quien «sus apetito y pasiones, no guardando ley ni «buena órden alguna, se mueven conforme á su «antojo; la de aquel que por momentos se muda «con aficiones contrarias? y no solo se muda,

«sino muchas veces apetece y desea juntamente «lo que en ninguna manera se compadece estar «junto? ya alegre, ya triste, ya confiado, ya te-«meroso, ya vil, ya soberbio? O ¿qué vida será «la de aquel, en cuyo ánimo hace presa todo «aquello que se le pone delante? del que todo «lo que se le ofrece al sentido desea? del que «se trabaja para alcanzarlo todo? y del que re-«vienta con rabia y coraje, porque no lo alcan-«za? del que lo alcanza hoy, lo aborrece maña-«na, sin tener perseverancia en ninguna cosa «más de ser inconstante? ¿Qué puede ser bien «entre tanta desigualdad? O ¿cómo será posible «que un gusto tan turbado halle sabor en nin-«guna prosperidad ni deleite? O por mejor de-«cir, ¿cómo no turbará y volverá de su cualidad «malo y desabrido á todo aquello que en él se «infundiere?»

—Algo por el estilo me pasa á mí.

—Eres muy jóven todavía. Deja, deja que vayas entrando en años, y entónces lo dirás con más conocimiento de causa. Andando el tiempo, has de sentir vivamente la necesidad, que ahora no sientes, de asirte de algo muy firme.

—Allá veremos.

—Vamos á leer ahora algunos ejemplos en que se describa una situacion determinada del ánimo. La ira, como pasion violenta, dijimos que no debia describirse con palabras azu-ara-

das. Mira como lo hace Fray Luis de Leon. «Quien mucho se enoja, lo primero recoge «la ira en sí, y advirtiendo y allegando las cau«sas del enojo, pone leña á la cólera, que bien «encendida bulle luego con amenazas, y regaña «los dientes, y aguza los ojos, y los enclava en «el que padece, y casi le traspasa con ellos, y «le turba, y le espanta. Como la ira embravece «el corazon del enojado, ansí tambien le pone «fiera la cara».

En las siguientes octavas del *Bernardo*, de Valbuena, se describe con suma energía la rabia de los celos:

Dijo; y cual bravo toro que admitido
Ve en su lugar quien le ha desafiado,
En rabia ardiendo, en celos encendido,
Corva la frente, el pecho levantado,
Escarbando la tierra al fresco egido,
A un golpe piensa de quedar vengado,
Y la contienda y celos acabada,
Libre y señor de su vaquilla amada;
Bien así el rey de Persia en rabia ardia,
Y á la incierta venganza se aprestaba;
Con los medrosos celos no podia
La cólera enfrenar que ardiendo estaba:
El yelmo de oro, que á la noche fria
Un nuevo sol de pedreria formaba,
Se enlazó; y la ancha plaza del navío,
Palenque dió al dudoso desafío.

Pero sin comparacion aventaja á entrambas descripciones otra de la *Cristiada*, en que se pinta la rabia de Caifás. Despues del discurso en que Gamaliel cuenta los milagros de Jesu-

cristo, y concluye que es verdadero Dios, ó que Dios le ayuda, dice el poeta:

Cual grande arroyo, cual aceña ondosa,
A quien detuvo su veloz corriente
Parte de alguna cumbre peñascosa
Desgajada en lo hondo de su fuente,
Que, impedida su fuerza poderosa,
Brama entre sí con ímpetu valiente,
Hasta que, furia y aguas aumentando
Vence la roca y sale reventando;

Tal el fiero pontífice, oprimido
Del peso ilustre de verdad tan grave,
Inquieto brama, y sufre detenido,
Y al fin en su furor y en sí no cabe:
Enojado, colérico, encendido,
Que ni puede callar, ni hablar sabe;
Olas de saña y de ambicion aumenta,
Y sobre la verdad misma revienta.

—¡Magnífica pintura!

—Concluyamos con dos hermosos fragmentos en que se retrata con ardientes expresiones el hermoso fuego de la caridad. En la *Historia de la órden de San Gerónimo*, hablando de la vida y virtudes del P. Fray Vasco, fundador de la órden en Portugal, dice el Padre Sigüenza:

«Aunque floreció este santo padre en muchas «virtudes, y llegó en cada una á muy alto pun- «to, su particular excelencia fué en la reina de «todas ellas, la caridad. Ardia con tanta fuerza «en el amor de Dios, y amaba con tanta ternura «á sus hijos y hermanos, que no pudiendo es- «conder dentro el pecho estas brasas, le re-

«ventaban llamas por los ojos, con lágrimas, «y por la lengua con palabras, y por todas las «partes que podia sus pláticas eran todas ala-«banzas divinas. En tratando de Dios y de su «amorosísimo Jesús, perdia los estribos de «hombre, y no para caer, sino para volver á ser «ángel».

El otro á que me referí es de San Juan de la Cruz. Dice en la *Llama de amor viva:*

«Acaecerá que estando el alma inflamada en «este amor, sienta embestir en ella un serafin «con dardo enarbolado de amor encendidísimo, «traspasando á esta alma ya encendida como «áscua, ó por mejor decir, como llama, y sube «de punto con vehemencia, al modo que en un «encendidísimo horno ó fragua, cuando menean «ó revuelven la leña, se afervora la llama ó se «aviva el fuego, y entónces al herir de este en-«cendido dardo, siente ésta llaga el alma en de-«leite sobre todo encarecimiento».

—El lenguaje, á mi entender, es hermosísimo.

—El lenguaje es lo de ménos.

—Ya; pero lo *de más* quédese para las beatas.

—Dijimos que los afectos y todos los estados del ánimo podian tambien ser expresados directamente por medio de la interjeccion, de la exclamacion, del tono de la voz. En este último caso sube de punto la importancia de la armo-

nía imitativa. Unas veces es el mismo poeta quien expresa sus afectos; y otras veces alguno de los personajes de un drama, epopeya, novela, diálogo, etc.

En la oda á la vida del eampo exprime Fray Luis de Leon los apacibles sentimientos que la contemplacion de la naturaleza y apartamiento del mundo le inspiran. Exceptuando algunas estrofas, que por via de digresion y contraste se distinguen por su energía, es tanta la suavidad de tono, tanta la dulce tranquilidad del ritmo predominante; que difícilmente, ni en nuestra lengua, ni en otra alguna, cupiera expresar mejor aquel dulce sosiego del pensamiento, aquella calma del ánimo que no parece sino un preludio de la bienaventuranza del cielo. Hé aquí reunidas las estrofas que por su incomparable dulzura más resaltan.

¡Que descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!
Que no le enturbia el pecho
De los soberbios grandes el estado,
Ni del dorado techo
Se admira, fabricado
Del sabio moro, en jaspes sustentado.

. . . .

¿Que presta á mi contento
Si soy del vano dedo señalado?
Si en busca de este viento

Ando desalentado,
Con ansias vivas, con mortal cuidado?

¡O monte! ó fuente! ó rio!
¡O secreto seguro, deleitoso!
Roto casi el navío,
A vuestro almo reposo
Huyo de aqueste mar tempestuoso.

Un no rompido sueño,
Un dia puro, alegre, libre quiero;
No quiero ver el ceño
Vanamente severo
De á quien la sangre ensalza, ó el dinero.

. . . .

A mí una pobrecilla
Mesa, de amable paz bien abastada,
Me basta; y la vajilla
De fino oro labrada,
Sea de quien la mar no teme airada.

—¡Bendita sea su pluma! Prefiero la confusion y bullicio de las ciudades y de la vida pública, que tambien tiene su poesía, y mucha; pero confiésote que me enamora la sinceridad y candidez del gran poeta.

—Tienes razon: esta es la ventaja que lleva la oda de Fray Luis á la de Horacio que tal vez le sirvió de modelo. Horacio pinta á las mil maravillas las delicias de que disfrutó holgadamente en Tívoli en los entreactos de su vida cortesana; pero el muy alma de cántaro concluye burlándose sin empacho del majadero que lo tome por lo serio.

El amor, al paso que inspiró y sigue inspi-

rando poemas lascivos, afeminados, ardientes, arrebatados y locos; los ha inspirado en cambio, llenos de ternura, idealidad, y poética melancolía. De Francisco de la Torre es el siguiente bellísimo soneto.

Esta es, Tirsis, la fuente do solia
Contemplar su beldad mi Fílis bella:
Este el prado gentil, Tírsis, donde ella
Su hermosa frente de su flor ceñia.
Aquí, Tírsis, la vi cuando salia
Dando la luz de una y otra estrella,
Allí, Tírsis, me vido, y tras aquella
Haya se me escondió, y así la via.
En esta cueva de este monte amado
Me dió la mano, y me ciñó la frente
De verde yedra y de violetas tiernas.
Al prado y haya, y cueva, y monte, y fuente,
Y al cielo, desparciendo olor sagrado,
Rindo por tanto bien gracias eternas.

—Eso es otro cantar. Aunque jamás me dió el naipe por esos amores profundos en mi bemol, pues para el hijo de mi madre chacota, mujer y prosa son una misma cosa; sin embargo, en los de tal estofa, mundanos al fin, calzo algunos más puntos, que en aquel otro sublimado y enherbolado de San Juan de la Cruz. ¡Lástima que Fray Luis de Leon no escribiera alguna cosilla por el estilo!

—Cabalmente tiene cinco sonetos, uno sobre todo, que en mi concepto es en ese género el mejor de cuantos se han escrito en castellano. Imposible que no lo recuerdes.

«Agora con la aurora se levanta
Mi luz, agora coge en rico ñudo
El hermoso cabello, agora el crudo
Pecho ciñe con oro, y la garganta.
Agora vuelta al cielo pura y santa,
Las manos y ojos bellos alza, y pudo
Dolerse agora de mi mal agudo,
Agora incomparable tañe y canta».
Ansí digo, y del dulce error llevado,
Presente ante mis ojos la imagino,
Y lleno de humildad y amor la adoro.
Mas luego vuelve en sí el engañado
Ánimo, y conociendo el desatino,
La rienda suelto largamente al lloro.

—Tate, tate! ¿Esas tenemos? ¡Linda teología!

—No creas que nuestro buen poeta perdiese mucho tiempo en esos agradablos ocios, por otra parte, sobrado inocentes.

—¿Tú qué sabes?

—Que te se va la lengua. ¿Estamos?

De Garcilaso no hay que decir. Basten como muestra las estrofas siguientes:

¿Quién me dijera, Elisa, vida mia,
Cuando en aqueste valle al fresco viento
Andábamos cogiendo tiernas flores,
Que habia de ver con largo apartamiento
Venir el triste y solitario dia,
Que diese amargo fin á mis amores?
El cielo en mis dolores
Cargó la mano tanto,
Que á sempiterno llanto
Y á triste soledad me ha condenado;
Y lo que siento más, es verme atado
A la pesada vida y enojosa,
Solo, desamparado,
Ciego sin lumbre en cárcel tenebrosa.

—¡Qué almibarado y qué tierno!

—Oye la siguiente:

Una parte guardé de tus cabellos,
Elisa, envueltos en un blanco paño,
Que nunca de mi seno se me apartan:
Descójolos, y de un dolor tamaño
Enternecerme siento, que sobre ellos
Nunca mis ojos de llorar se hartan,
Sin que de allí se partan
Con suspiros calientes
Mas que la llama ardientes:
Los enjugo del llanto, y de consuno
Casi los paso y cuento uno á uno:
Juntándolos, con un cordon los ato...
Tras esto, el importuno
Dolor me deja descansar un rato.

—¡Pobrecito!

—Prescindiendo de mil otras bellezas, un capítulo entero no bastaria para explicar las de armonia expresiva que estos versos encierran. En la siguiente revienta el dolor deshecho en lágrimas y suspiros.

¿Tu dulce habla en cuya oreja suena?
¿Tus claros ojos á quien los volviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
¿Tu quebrantada fé, dó la pusiste?
¿Cuál es el cuello, que como en cadena
De tus hermosos brazos añudaste?
No hay corazon que baste,
Aunque fuese de piedra,
Viendo mi amada yedra,
De mí arrancada, en otro muro asida,
Y mi parra en otro olmo entretegida,
Que no se esté con llanto deshaciendo
Hasta acabar la vida:
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

—La *parra* no me peta. La del verso digo; que en otoño me agrada verlas y catar la uva.

—Es un pastor quien habla.

—¡Pche! Entónces, no dije nada.

—Asuntos más graves inspiran á veces esa melancolía poética que tan dulces encantos posee para las almas afligidas. ¡Con qué tono tan solemne nos advierte Jorge Manrique de lo transitorio y caduco de esta vida!

—¿Sermon tenemos?

—Y que vale la pena de ser escuchado, y meditado.

Recuerde el alma dormida,
Avive el seso, y despierte,
Contemplando
Como se pasa la vida,
Como se viene la muerte
Tan callando.
Cuán presto se va el placer,
Como despues de acordado
Da dolor;
Como, á nuestro parecer,
Cualquiera tiempo pasado
Fué mejor.
Y pues vemos lo presente
Como en un punto se es ido
Y acabado;
Si juzgamos sábiamente,
Daremos lo no venido
Por pasado.
No se engañe nadie, no,
Pensando que ha de durar
Lo que espera,
Más que duró lo que vió;
Porque todo ha de pasar
Por tal manera.

—Vete con cien mil de á caballo con semejante *memento*. Solo falta el fagot.

—Recordemos un par de estrofas de la famosa cancion, *A las ruinas de Itálica*.

Este despedazado anfiteatro,
Impío honor de los dioses cuya afrenta
Publica el amarillo jaramago,
Ya reducido á trágico teatro
¡O fábula del tiempo! representa
Cuanta fué su grandeza, y es su estrago.
¿Cómo en el cerco vago
De su desierta arena
El gran pueblo no suena?
¿Dónde pues fieras hay? dó está el desnudo
Luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte?
¡Todo desapareció! Cambió la muerte
Voces alegres en silencio mudo:
Mas áun el tiempo da en estos despojos
Espectáculos fieros á los ojos,
Y miran tan confusos lo presente
Que voces de dolor el alma siente.

Fabio, si tú no lloras, pon atenta
La vista en luengas calles destruidas,
Mira mármoles y arcos destrozados,
Mira estátuas soberbias que violenta
Némesis destruyó, yacer tendidas,
Y ya en alto silencio sepultados
Sus dueños celebrados.
Así á Troya figuro,
Así, á su antiguo muro,
Y á tí, Roma, á quien queda el nombre apénas,
¡O patria de los dioses y los reyes!
Y á tí, á quien no valieron justas leyes,
Fábrica de Minerva, sabia Atenas;
Emulacion ayer de las edades,
Hoy cenizas, hoy vastas soledades:
Que no os respetó el hado, no la muerte,
¡Ay! ni por sábia á tí, ni á tí por fuerte.

—*Tu dixisti.* «Y á tí, Roma, á quien queda el nombre apénas».

—Y gracias á la Roma católica; que á no ser por ese poder temporal que os da tanta grima; ni polvo, ni sombra quedaria ya de aquella infeliz Roma de quien tan sentidamente se lamenta el poeta.

En la *Profecía del Tajo*, Fray Luis de Leon llora las desgracias que amenazan á España, vélas cumplidas, y prorumpe en amargo, dolorosísimo quejido.

¡Ay! esa tu alegría
¡Qué llantos acarrea! y esa hermosa
Que vió el sol en mal dia,
A España ¡ay! cuán llorosa!
Y al cetro de los godos ¡cuán costosa!

Llamas, dolores, guerras,
Muertes, asolamientos, fieros males
Entre tus brazos cierras;
Trabajos inmortales
A tí y á tus vasallos naturales.

. . . .

¡Ay triste! ¿y áun te tiene
El mal dulce regazo? ¿Ni llamado
Al mal que sobreviene
No acorres? ¿Ocupado
No ves ya el puerto á Hércules sagrado?

. . . .

¡Ay! cuánto de fatiga,
¡Ay! cuánto de dolor está presente
Al que viste loriga,
Al infante valiente,
Á hombres y caballos juntamente!
Y tú, Bétis divino,
De sangre ajena y tuya amancillado,

Darás al mar vecino
¡Cuánto yelmo quebrado!
¡Cuánto cuerpo de nobles destrozado!
El furibundo Marte
Cinco luces las haces desordena
Igual á cada parte;
La sexta ¡ay! te condena,
O cara patria, á bárbara cadena.

—De esos trastos viejos si que quisiera yo tener mi casa llena.

—En la cancion *A la batalla de Lepanto*, ante el sangriento espectáculo del combate, penetrado Herrera de profundo y sublime dolor, que se convierte luego en grito de odio y venganza, exclama:

Llorad, naves del mar, que es destruida
Vuestra vana soberbia.y pensamiento:
¿Quién tendrá de tí lástima alguna,
Tú, que sigues la luna,
Asia adúltera, en vicios sumergida?
¿Quién mostrará un liviauo sentimiento?
¿Quién rogará por tí? que á Dios enciende
Tu ira, y la arrogancia que te ofende;
Y tus viejos delitos y mudanza
Han vuelto contra tí á pedir venganza.

Mas cuando ve el hombre aproximarse el ocaso de la vida, aunque no la hubiere llevado tan zarrapastrosa como la nuestra...

—La tuya será.

—La nuestra, amigo mio, la nuestra.

Decia, que al ver como el sol va declinando y hundiéndose; experimenta el hombre un do-

lor semejante al que infunde la contemplacion de las ruinas y glorias caidas.

Moratin es tiernísimo en la *Elegía á las Musas,* para mi gusto la más poética de todas sus composiciones. Digno del cantor de Elisa es aquel adios tan sentidamente expresado que á sus dulces compañeras dirige el anciano y expatriado poeta:

Prevenid en tanto
Flébiles tonos, enlazad coronas
De ciprés funeral, Musas celestes;
Y donde á las del mar sus aguas mezcla
El Garona opulento, en silencioso
Bosque de lauros y menudos mirtos
Ocultad entre flores mis cenizas.

Pero Ercilla, en ocasion análoga, remonta el vuelo á mayor altura: inspirado por la divina musa del cristianismo, deja caer la ya rendida mano con que habia trazado la *Araucana*, y con otro llanto, con más grave y solemne acento esclama:

Que el disfavor cobarde que me tiene
Arrinconado en la miseria suma,
Me suspende la mano y la detiene
Haciéndome que pare aquí la pluma:
Así doy punto en esto, pues conviene
Para la grande innumerable suma
De vuestros hechos y altos pensamientos
Otro ingenio, otra voz y otros acentos.

Y pues del fin y término postrero
No puede andar muy léjos ya mi nave,
Y el tímido y dudoso pasadero
El más sabio piloto no lo sabe:

Considerando el corto plazo, quiero
Acabar de vivir ántes que acabe
El curso incierto de la incierta vida,
Tantos años errada y distraida.

Que aunque esto haya tardado de mi parte,
Y reducirme á lo postrero aguarde,
Sé bien, que en todo tiempo y toda parte
Para volverse á Dios jamás es tarde:
Que nunca su clemencia usó de arte,
Y asi el gran pecador no se acobarde,
Pues tiene un Dios tan bueno, cuyo oficio
Es olvidar la ofensa, y no el servicio.

Y yo, que tan sin rienda al mundo he dado
El tiempo de mi vida más florido,
Y siempre por camino despeñado
Mis vanas esperanzas he seguido:
Visto ya el poco fruto que he sacado,
Y lo mucho que á Dios tengo ofendido,
Conociendo mi error, de aquí adelante
Será razon que llore, y que no cante.

—¡Chispas! Esto se va poniendo sério. Con tan gran desagüe de murria poética, dime, ¿te has propuesto ponerme de mal humor? Pues trabajo te mando.

—No me propongo más que recorrer los principales tonos de la gama.

—Pues déjate de tonadas lúgubres, y acabe la funcion con unas seguidillas muy picadas.

—Falta decir algo todavía.

—Hoy que salimos de casa más temprano, dormirémos por lo visto á la serena.

—No te de cuidado. Queda mucha tarde.

—¡Ea! Un paréntesis de bota. Déjame que

respire. ¡Huf! Así, así es como deben pasarse los amargos tragos de esta pícara vida.

—Veo que los sermones te aprovechan.

—¡Qué tontuna! Es machacar en hierro frio.

—Eso no impedirá que repasemos una oda de Fray Luis de Leon...

—Y media docena si quieres.

—El dolor y ternura en ella expresados, son algo más profundos y poéticos que todos cuantos pudieran asaltarnos al ver como se nos escapan de las manos las dichas de la tierra. El poeta contempla arrobado como el Divino Redentor asciende á los cielos y desaparece.

¿Y dejas, Pastor santo,
Tu grey en este hondo valle, oscuro
Con soledad y llanto,
Y tú rompiendo el puro
Aire, te vas al inmortal seguro?
Los ántes bienhadados,
Y los agora tristes y afligidos,
A tus pechos criados,
De tí desposeidos,
¿A dó convertirán ya sus sentidos?
¿Qué mirarán los ojos
Que vieron de tu rostro la hermosura,
Que no les sea enojos?
Quien oyó tu dulzura,
¿Qué no tendrá por sordo y desventura?
Aqueste mar turbado,
¿Quién le pondrá ya freno? quién concierto
Al viento fiero airado?
Estando tú encubierto,
¿Que norte guiará la nave al puerto?
¡Ay! nube envidiosa
Aun de este breve gozo, ¿qué te quejas?

¿Dó vuelas presurosa?
¡Cuán rica tú te alejas!
¡Cuán pobres, y cuán ciegos ¡ay! nos dejas!

—¡Qué agitacion! Las ideas saltan y suenan como las chispas de una grande hoguera.

—Mayor es todavía la que notarás en un fragmento de la *Meditacion de la Pasion del Salvador*, del P. Granada. Al considerar el buen religioso la humildad y benignidad de Jesucristo lavando los piés á sus discípulos y á Judas; transido de dolor, desahoga su pecho prorumpiendo en estas sentidas esclamaciones:

«¡O buen Jesús! ¿qué es eso que haces? ¡O «dulce Jesús! ¿por qué tanto se humilla tu ma«jestad? ¿Qué sintieras ánima mia, si vieras «allí á Dios arrodillado ante los piés de los hom«bres, y ante los piés de Judas? ¡O cruel! ¿Cómo «no te ablanda el corazon esta tan grande hu«mildad? cómo no te rompe las entrañas esa tan «grande mansedumbre? ¡Es posible que tú «hayas ordenado de vender ese mansísimo cor«dero! es posible que no te hayas ahora com«pungido con este ejemplo! ¡O hermosas ma«nos! ¿cómo podeis tocar piés tan sucios y abo«minables? ¡O purísimas manos! ¿cómo no teneis «asco de lavar los piés enlodados en los caminos «y tratos de vuestra sangre? ¡O Apóstoles bien«aventurados! ¿cómo no temblais, viendo esta «tan grande humildad? Pedro, ¿qué haces? por

«ventura consentirás que el Señor de la majes-«tad te lave los piés? Maravillado y atónito San «Pedro, como viese al Señor arrodillado delante «de sí, comenzó á decir: «¿Tú, Señor, lavas á «mí los piés? ¿No eres tú hijo de Dios vero? No «eres tú el Criador del mundo? la hermosura «del cielo? el paraiso de los ángeles? el remedio «de los hombres? el resplandor de la gloria del «Padre? la fuente de la sabiduría de Dios en «las alturas? Pues ¿tú me quieres lavar á mí «los piés? Tú, Señor de tanta majestad y glo-«ria ¿quieres entender en oficio de tan gran ba-«jeza?»

—El lance no era para ménos.

—Herrera se distingue notablemente por el fuego con que expresa las pasiones más vivas. En las canciones ya citadas, no es una de sus menores bellezas aquel movimiento como de grande avenida con que un afecto tras otro afecto se levanta, y pasa como la oleada en pos de la oleada. En las estrofas sueltas que voy á leerte oirás gritar la arrogancia, la amenaza, la cruel ironía, el entusiasmo y retumbante clamor de victoria.

Dijo aquel insolente y desdeñoso:
¿No conocen mis iras estas tierras,
Y de mis padres los sangrientos hechos?
¿O valieron sus pechos
Contra ellos con el Úngaro medroso,
Y de Dalmacia y Rodas en las guerras?

¿Quién los pudo librar, quien de sus manos
Pudo salvar los de Austria y los germanos?
¿Podrá su Dios, podrá por suerte ahora
Guardallos de mi diestra vencedora?

. . . .

¡Ay de los que pasaron confiados
En sus caballos, y en la muchedumbre
De sus carros en tí, Libia desierta!
Y en su vigor y fuerzas engañados
No alzaron su esperanza á aquella cumbre
De eterna luz; mas con soberbia cierta
Se ofrecieron la incierta
Victoria, y sin volver á Dios sus ojos,
Con yerto cuello y corazon ufano
Solo atendieron siempre á los despojos!

. . . .

Vino el dia cruel, el dia lleno
De indignacion, de ira y de furor, que puso
En soledad y en un profundo llanto
De gente y de placer el reino ajeno.
El cielo no alumbró: quedó confuso
El nuevo sol, presagio de mal tanto:
Y con terrible espanto
El Señor visitó sobre sus males,
Para humillar los fuertes arrogantes;
Y levantó los bárbaros iguales,
Que con usados pechos y constantes
No busquen oro; mas con hierro airado
La ofensa venguen y el error culpado.

. . . .

¿Son estos por ventura los famosos,
Los claros, los belígenos varones
Que conturbaron con furor la tierra?
Que sacudieron reinos poderosos?
Que domaron las hórridas naciones?
Que pusieron desierto en cruda guerra
Cuanto el mar Indo encierra,
Y soberbias ciudades destruyeron?
¿Dó el corazon seguro y la osadía?
¿Cómo así se acabaron y perdieron
Tanto heróico valor en solo un dia;

Y léjos de su patria derribados,
No fueron justamente sepultados?

. . . .

Hoy se vieron los ojos humillados
Del sublime varon, y su grandeza.
Y tú solo, Señor, fuiste exaltado,
Que tu dia es llegado,
Señor de los ejércitos armados,
Sobre la alta cerviz y su dureza,
Sobre derechos cedros y extendidos,
Sobre empinados montes y crecidos,
Sobre torres y muros, y las naves
De Tiro, que á los tuyos fueron graves.

En los discursos de Ercilla ofrécense tambien pasajes elocuentísimos, no inferiores á los de Herrera en cuanto á la oportunidad de la melodía, bien que por regla general no puedan competir con ellos tocante á la oportunidad del ritmo.

El siguiente forma parte del célebre discurso de Colocolo:

¿Por qué cargos honrosos pretendemos
Y ser en opinion grande tenidos,
Pues que negar al mundo no podemos
Haber sido sujetos y vencidos?
Y en esto averiguarnos no queremos,
Estando aún de españoles oprimidos:
Mejor fuera esta furia ejecutalla
Contra el fiero enemigo en la batalla.

¿Qué furor es el vuestro, ó araucanos,
Que á perdicion os lleva sin sentillo?
¿Contra vuestras entrañas teneis manos,
Y no contra el tirano en resistillo?
Teniendo tan á golpe á los cristianos,
¿Volveis contra vosotros el cuchillo?

Si gana de morir os ha movido,
No sea en tan bajo estado y abatido.

Volved las armas y ánimo furioso
A los pechos de aquellos qne os han puesto
En dura sujecion con afrentoso
Partido, á todo el mundo manifiesto;
Lanzad de vos el yugo vergonzoso;
Mostrad vuestro valor y fuerza en esto,
No derrameis la sangre del estado,
Que para redimir nos ha quedado.

No me pesa de ver la lozanía
De vuestro corazon, ántes me esfuerza;
Mas temo que esta vuestra valentía
Por mal gobierno el buen camino tuerza:
Que vuelta entre nosotros la porfía,
Degolleis vuestra patria con su fnerza.....
Cortad, pues, si ha de ser desa madera,
Esta vieja garganta la primera.

En el canto quinto, donde se describe la derrota que sufrieron los españoles en la cuesta de Andalicán, Villagran increpa á sus soldados con las palabras que vas á oir:

Pero el buen Villagran, haciendo fuerza,
Se arroja y contrapone al paso, airado,
Y con sabias razones los esfuerza,
Como de capitan escarmentado,
Diciendo: «Caballeros, nadie tuerza
De aquello á que su honor es obligado:
No os entregueis al miedo; que es, yo os digo,
De todo nuestro bien grande enemigo.

«Sacudidle de vos, y vereis luego
La deshonra y afrenta manifiesta,
Mirad que el miedo infame, torpe y ciego
Mas que el hierro enemigo aquí os molesta:
No os turbeis, reportáos, tened sosiego;
Que en este solo punto teneis puesta

Vuestra fama, el honor, vida y hacienda,
Y es cosa que despues no tiene enmienda.

«¿Á dó volveis sin órden y sin tiento,
Que los pasos tenemos impedidos?
¿Con cuanto deshonor y abatimiento
Seremos de los nuestros acogidos?
La vida y honra está en el vencimiento;
La muerte y la deshonra en ser vencidos:
Mirad esto, y vereis, huyendo, cierta
Vuestra deshonra, y más, la vida incierta».

Oye ahora como Caupolican, áun pidiendo clemencia, no depone su salvaje dignidad:

Yo soy Caupolican, que el hado mio
Por tierra derrocó mi fundamento,
Y quien del araucano señorío
Tiene el mando absoluto y regimiento:
La paz está en mi mano y albedrío,
Y el hacer y firmar cualquier asiento,
Pues tengo por mi cargo y providencia
Toda la tierra en freno y obediencia.
Soy quien mató en Valdivia á Tucapelo,
Y quien dejó á Puren desmantelado;
Soy el que puso á Penco por el suelo,
Y el que tantas batallas ha ganado;
Pero el revuelto ya contrario cielo,
De triunfos y victorias rodeado
Me pone hoy á tus piés, á que te pida
Por un muy breve término la vida.

Y luego cuando llega el verdugo á darle muerte, no pudiendo aguantar tamaña afrenta, exclama indignado y fuera de sí:

¿Cómo? ¿Qué? En cristiandad y pecho honrado
Cabe cosa tan fuera de medida,
Que á un hombre como yo, tan señalado,
Le dé muerte una mano así abatida?

Basta, basta morir el más culpado;
Que al fin todo se paga con la vida;
Y es usar de este término conmigo
Inhumana venganza, y no castigo.
¿No hubiera una espada aquí de cuantas
Contra mí se arrancaron á porfía,
Que, usada á nuestras míseras gargantas,
Cercenara de un golpe aquesta mia?
Que aunque ensaye su fuerza en mí de tantas
Maneras la fortuna en este dia,
Acabar no podrá, que bruta mano
Toque al gran general Caupolicano.

Pero todo esto no es más que tortas y pan pintado en comparacion de las palabras consoladoras que dirige al héroe su mujer, al verlo maniatado y agarrotado en poder de sus enemigos:

Toma, toma tu hijo, que es el nudo
Con que el lícito amor me habia ligado;
Que el sensible dolor y golpe agudo
Estos fértiles pechos han secado:
Cria, críale tú, que ese membrudo
Cuerpo en sexo de hembra se ha trocado;
Que yo no quiero título de madre
Del hijo infame del infame padre.

—¡Zape! Melindrosa era la niña, á fé mia.

—Ya ves como el ritmo y la melodía se modifican conforme los diversos estados del ánimo. Tratándose de escritores de primer órden, en cualquiera estrofa, en cualquiera página encontraríamos análogos modelos.

Aquí pudiéramos dar por terminada nuestra tarea; mas aprovechemos la escasa luz del cre-

púsculo, para leer algunos fragmentos donde con sublime armonía verás expresados los más altos sentimientos que abrigar puede el corazon humano.

—Malo. Si me duermo, avisa.

—No te creo tan reñido con el buen gusto literario.

—Estoy viendo que la literatura es para tí una especie de madre Celestina...

—Cortapicos y callares. Oye como Sta. Teresa se lamenta de nuestra obstinada ceguedad. ¡Cómo se refleja en el ritmo la ansiedad del alma, y cómo se difunde por toda la frase la dulcísima ternura de su corazon!

«¡O Dios mio, y cómo teneis palabras de vi«da, adonde todos los mortales hallaran lo que »desean, si lo quisiéramos buscar! Mas ¡qué »maravilla que olvidemos vuestras palabras, »con la locura y enfermedad que causan nues»tras malas obras! ¡O Dios mio! Dios hacedor »de todo lo criado! Y ¿qué es lo criado, si vos, »Señor, quisiérades criar más? Sois todopode»roso: son incomprensibles vuestras obras. »Pues haced Señor, que no se aparten de mi »pensamiento vuestras palabras. Decís vos: «Venid á mí todos los que trabajais y estais »cargados, que yo os consolaré». «¿Qué más »queremos, Señor? qué pedimos? qué busca»mos? ¿Por qué están los del mundo perdidos

»sino para buscar descanso? ¡Válame Dios! »O válame Dios! ¿qué es esto, Señor? ¡O qué »lástima! ó qué gran ceguedad! que le bus»quemos en lo que es imposible hallarle! Ha»bed gran piedad, Criador, de vuestras criatu»ras: mirad que no nos entendemos, ni sabemos »lo que deseamos, ni atinamos lo que pedimos. »Dadme, Señor, luz. Mirad que es más me»nester que al ciego que lo era de nacimiento; »que este deseaba ver luz, y no podia. Agora »no se quiere ver».

¿Entiendes Fabio? *Agora no se quiere ver.*

—Eso seria allá en los tiempos que el rey rabió. Lo que es agora en el siglo décimo nono queremos ver, y mucho, muchísimo. Y queremos verlo todo, todico, de pé á pá, sin trampas ni tapujos.

—Pero, como dice la Santa, buscamos la verdad, buscamos la felicidad, donde es imposible encontrarlas. Y es tan claro como la luz del medio dia que hoy más que nunca *no nos entendemos ni sabemos lo que deseamos*, *ni atinamos á lo que pedimos.*

—Pues á fé que yo me tengo muy sabido y resabido que quiero ser diputado, y que no pido sino votos y más votos. En cuanto á lo de no entendernos, yo me entiendo y basta.

—¿Sabes el cuento aquel de las nueces y de las calabazas?

—No lo sé, ni me importa.

—Cierto filósofo, tendido á la sombra de un copudo nogal que en medio de un espeso y verde calabazar se levantaba, estábase dando de calabazadas rastreando y husmeando lo más recóndito de las causas finales. «¡Qué cosas tiene Dios!» decia allá en sus adentros. «¿Por qué tanta cicatería con las nueces, y tanto rumbo y despilfarro con las calabazas?» Pero cuando nuestro sábio más embebido estaba, enmendándole la plana al Creador, despréndese una nuez, y ¡pam! fué á darle muy de lleno en mitad de las narices. Volando acudió con ambas manos á la gaita, echó un terno... y cayó de su asno.

—¿Y qué?

—Que la diputacion pudiera ser la calabaza de tres arrobas que te hiciese tortilla.

Dígote que ni sabes lo que deseas, ni atinas á lo que pides.

—Por la cuenta, para no morir acalabaceado, no me queda más remedio que encerrarme en un *monitor*.

—Lo mejor seria, nueces ó calabazas, contentarnos con lo que Dios generosamente nos regala.

—¿Si te regalase un buen golondrino, supongo que estarias muy hueco y satisfecho con el regalo?

¿Y le darias las gracias?

—¡Qué duda tiene! Me pareceria la nuez que habia de librarme del porrazo de la calabaza.

—Con tanto porfiar, acabarás por convencerme de que realmente no nos entendemos. Soy muy duro de cascos para que puedan entrar en mi mollera tales majaderías.

—Si anhelas saber lo que más importa, vuelve, vuelve tus ojos al cielo. Rompe ese velo de la carne que te roba los reflejos de la hermosura divina. Ruega al Señor que entregue al viento esas tus locas alegrías, pídele aquella sublime tristeza de las almas santas, y aquella sed ardiente, inextinguible, que abrasaba el alma del inspirado Fray Luis de Leon.

¿Cuando será que pueda,
Libre de esta prision volar al cielo,
Felipe; y en la rueda
Que huye más del suelo
Contemplar la verdad pura y sin duelo?
Allí á mi Vida justo,
En luz resplandeciente convertido,
Veré distinto y junto
Lo que es, y lo que ha sido,
Y su principio propio y escondido.

Este desconsuelo y este anhelo no es propio solamente de los grandes escritores cristianos, sino de todos los grandes talentos, de todos cuantos alcanzaron á vislumbrar una parte pe-

queñísima de la luz que buscan y tanto aman. ¿Y en esta miserable cárcel del mundo, centro de tinieblas, habian de encontrar la felicidad que anhelan, y la posesion deseada? ¡Qué locura!

—¿Locura? ¿Dónde he de buscar ¡pésia tal! esa felicidad, que tan cara se vende?

—En Dios.

—¡Ya! Mas ¿por dónde anda? ¿dónde está?

—Aquí, en todas partes, en tu alma.

—No le veo.

Vaya, vaya, déjate de bobadas, y acabemos.

—Oigamos otra vez á la santa Madre.

—Oigamos.

—Dice así:

«¡Oh vida, enemiga de mi bien! Y quién »tuviese licencia de acabarte! Súfrote, porque »te sufre Dios: manténgote, porque eres suya: »no me seas traidora, no me seas desagrade- »cida. Con todo esto, ¡ay de mí, Señor, que »mi destierro es largo! Breve es todo tiempo, »para darle por vuestra eternidad; y muy largo »es un solo dia y una hora para quien no sabe »y teme si os ha de ofender. ¡Oh libre albe- »drío, tan esclavo de tu libertad, si no vives »enclavado con el temor y amor de quien te »crió! ¡Oh cuando será aquel dichoso dia, que »te has de ver ahogado en aquel mar infinito »de la suma verdad, donde ya no serás libre

»para pecar, ni lo querrás ser, porque estarás »seguro de toda miseria, naturalizado con la »vida de tu Dios! Él es bienaventurado, por»que se conoce, y ama, y goza de sí mismo, »sin ser posible otra cosa: no tiene, ni puede »tener, ni fuera perfeccion de Dios tener liber«tad para olvidarse de sí, y dejarse de amar. »Entónces, alma mia, entrarás en tu descanso, »cuando te entrañares con este Sumo Bien, y »entendieres lo que entiende, y amares lo que »ama, y gozares lo que goza!»

—¡Soberbio panegírico del suicidio!

—No escupas blasfemias. No seas trompeta de tanto calumniador y tanto necio como anda por el mundo.

—¿Pues no considera la vida como una carga enojosa?

—Pero la sufre, y solamente la desea para sufrir. «O padecer ó morir»: este es su lema.

—Corriente. No nací para santo.

—Quizá te equivoques. No queremos, no queremos: ahí está el *quid.* Pero tengamos siquiera corazon para respetar y admirar, y tambien para dolernos de nuestra voluntad enferma. Hablemos con veneracion profunda de las cosas sublimes: no te pido más.

—Pues bien, yo no me considero desgraciado.

—En este mismo instante puede que no.

Sin embargo, deseas ser un gran orador, y no lo eres; deseas aplauso y sudas y te desvives por alcanzarlo; deseas dinero, y ¿qué se yo?

—¡Toma! ¡Tantas cosas deseo!

—Y por mucho que vivas, no acabarás con la pesada cadena de tus deseos. Crecerán todos los dias, y la tristeza y la miseria de tu corazon irán creciendo al compás de los años.

—Como no crezca la miseria de mi bolsillo, el corazon allá se las haya. Los duelos con pan son ménos.

—Es que tambien crecerá la del bolsillo.

—No lo espero, ni lo quiera el diablo.

—No digo que no puedas aumentar tu caudal; pero cuanto más se aumente, más crecerá la miseria de tu bolsillo.

—¡Oh! entónces deseo ser muy miserable.

—Si en este brevísimo viaje de la vida no quieres contar los petardos por los minutos de existencia, es preciso que, siguiendo el consejo de Sta. Teresa, no busques la felicidad donde no es posible encontrarla: ni en el dinero, ni en la vanagloria, ni en nada de este mundo. Pensarás en la nuez y te aplastará la calabaza.

Oye como expresa San Juan de la Cruz el deseo del alma enamorada. ¡Qué armonía la de la lengua castellana! ¡Qué armonía la del corazon del poeta todo henchido de los dones del Espíritu Santo!

Pastores los que fuerdes
Allá por las majadas al otero,
Si por ventura vierdes
Aquel que yo más quiero,
Decidle que adolezco, peno y muero.
Buscando mis amores,
Iré por esos montes y riberas,
Ni cogeré las flores,
Ni temeré las fieras,
Y pasaré los fuertes y fronteras.
¡Oh bosques y espesuras
Plantadas por la mano del Amado!
¡Oh prado de verduras,
De flores esmaltado!
Decid si por vosotros ha pasado.

— Esto es bueno, muy bueno.
— Pues verás como se duele de la ausencia.

¿Por qué, pues has llagado
Aqueste corazon no le sanaste?
Y pues me le has robado,
¿Por qué así le dejaste
Y no tomas el robo que robaste?
Apaga mis enojos,
Pues que ninguno basta á deshacellos,
Y véante mis ojos,
Pues eres lumbre de ellos,
Y solo para tí quiero tenellos.
Descubre tu presencia
Y máteme tu vista y tu hermosura;
Mira que la dolencia
De amor ¡ay! no se cura
Sino con la presencia y la figura.
¡Oh cristalina fuente,
Si en esos tus semblantes plateados
Formase de repente
Los ojos deseados
Que tengo en mis entrañas dibujados!

— ¡ Sublime alegoría !

—¡Sublime realidad! Oye, como sueña en su eterna ventura, oye el ruego de la Esposa.

De flores y esmeraldas
En las frescas mañanas escogidas
Haremos las guirnaldas
En tu amor florecidas,
Y en un cabello mio entretejidas.
En solo aquel cabello
Que en mi cuello volar consideraste
Mirástele en mi cuello,
Y en él preso quedaste,
Y en uno de mis ojos te llagaste.
Cuando tú me mirabas,
Su gracia en mí tus ojos imprimian,
Por eso me adamabas,
Y en eso merecian
Los mios adorar lo que en tí vian.
No quieras despreciarme
Que si color moreno en mí hallaste,
Ya bien puedes mirarme
Despues que me miraste;
Que gracia y hermosura en mí dejaste.

—Y los versos la dejan tambien.

—¡Hola! Parece que te vas despavilando, y áun te veo dispuesto á chuparte tres parrafitos de prosa.

—¿Del mismo autor?

—Me alegro muchísimo de tu buena disposicion.

—Ya verás como expresa el éxtasis de aquel amor *en herbolado* que tan mal te sentó.

La mano de que habla es la mano del Señor.

«¡Oh mano, que siendo tú tan generosa

»cuanto poderosa y rica, poderosamente me
»das las dádivas! ¡Oh mano blanda, tanto más
»blanda para esta alma apretándola blanda-
»mente, cuanto si la asentaras algo pesada,
»hundiera todo el mundo; pues de solo tu mi-
»rar, la tierra se estremece, tiemblan las gen-
»tes, los montes se desmenuzan! ¡Oh pues
»otra vez blanda mano, que así como fuiste
»dura y rigorosa para Job porque le tocaste ás-
»peramente; asentándola tú sobre mi alma muy
»de asiento, muy amigable y graciosamente,
»me eres tanto más blanda y suave, que fuiste
»para él dura; cuanto más de asiento me tocas
»con amor dulce, que á él le tocaste con rigor!
»Porque tu matas y das vida, y no hay quien
»rehuya de tu mano. Mas tú, ó divina Vida,
»nunca matas sino para dar vida; así como
»nunca llagas, sino es para sanar».

—¡Psé! No me parece cosa del otro jueves.

—Y hablando en otro lugar de la llaga que abrió en su corazon el amor divino, dice así:

«¡Oh regalada llaga; y tanto más regalada,
»cuanto ella es hecha por más alto y subido fue-
»go de amor! Porque habiéndola hecho el Es-
»píritu Santo á fin de regalar, y como su deseo
«y voluntad de regalar sea grande, grande será
»la llaga, porque grandemente sea regalada el
»alma que la reciba. ¡Oh dichosa llaga, hecha
»por quien no sabe sino sanar! ¡Oh venturosa

»y muy dichosa llaga, pues no fuiste hecha sino »para regalo y deleite del alma. Grande es la »llaga porque grande es el que la hizo, y gran»de es su regalo, porque el fuego de amor es »infinito. ¡Oh pues regalada llaga, y tanto más »subidamente regalada, cuanto más en el cen»tro íntimo del alma toca el cauterio de amor »abrasando todo lo que se puede abrasar, para »regalar todo lo que se pudo regalar!»

—¿Es metafísica germánica? Porque no entiendo semejante embolismo.

—Vamos á ver si entiendes lo que sigue.

«¡Verbo hijo de Dios, que por la delicadeza »de tu sér divino penetras sútilmente en la sus»tancia de mi alma, y tocándola tú delicada»mente, la absorbes toda en divinos modos de »suavidades nunca oidas en la tierra de Ca»naán, ni vistas en Temán! ¡Oh pues, mucho »y en gran manera delicado toque del Verbo! »para mí tanto más, cuanto habiendo trastor»nado los montes y quebrantado las piedras en »el monte Horeb con la sombra de tu poder y »fuerza que iba delante; te díste á sentir al Pro»feta en silbo de aire delgado y delicado! Oh »aire delgado! Dí ¿cómo tocas delgada y deli»cadamente, siendo tú tan terrible y poderoso! »¡Oh dichosa y muy dichosa el alma á quien to»cares delgadamente, siendo tan terrible y pode»roso! Dílo al mundo, alma... mas no lo digas;

»porqué no sabe de aire delgado ; y no sentirá, »porque no puede recibir estas altezas!»

—Ni yo tampoco. Como dos y tres son cinco.

—Dicho en verso, puede que te guste más.

¡Oh llama de amor viva,
Que tiernamente hieres
De mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
Acaba ya, si quieres,
Rompe la tela de este dulce encuentro.
¡Oh cautiverio süave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
Que á vida eterna sabe,
Y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado.
¡Oh lámparas de fuego,
En cuyos resplandores
Las profundas cavernas del sentido,
Que estaba oscuro y ciego,
Con extraños primores
Calor y luz dan junto á su querido!
¡Cuán manso y amoroso
Recuerdas en mi seno,
Donde secretamente solo moras!
Y en tu aspirar sabroso,
De bien y gloria lleno,
¡Cuán delicadamente me enamoras!

—En verdad que vale mucho, pero se queda uno así como bobo. Te confieso que nunca habia experimentado un efecto tan poético como el que esos versos me han causado. No recuerdo una sola imágen, una sola idea, un solo verso, pero resuena todavía acá dentro un eco dulcísimo.

—Te felicito con todo mi corazòn.

—¡Es lance singular! No entendí lo que leiste, y mi entendimiento se halla envuelto en una hermosa nube de oro... no sé más.

—¡Dichosa nube! ¡Oh! no intentes romperla, y volemos en pos del alma enamorada.

En una noche oscura
Con ansias en amores inflamada,
¡O dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada.

A obscuras y segura,
Por la secreta escala, disfrazada,
¡O dichosa ventura!
A obscuras, en celada,
Estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa
En secreto, que nadie me veia,
Ni yo miraba cosa,
Sin otra luz ni guía
Sino la que en el corazon ardía.

Aquesta me guiaba
Más cierto que la luz del mediodía,
Adonde me esperaba
Que yo bien me sabia,
En parte donde nadie parecia.

¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que el alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada
Amada en él Amado transformada!

En mi pecho florido,
Que entero para Él solo se guardaba,
Allí quedó dormido,

Y yo le regalaba,
Y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena
Cuando ya sus cabellos esparcia,
Con su mano serena
En mi cuello heria,
Y todos mis sentidos suspendia.

Quedéme y olvidéme,
El rostro recliné sobre el Amado,
Cesó todo, y dejéme,
Dejando mi cuidado
Entre las azucenas olvidado.

—¡Por las barbas de Garibaldi! no habia oido nada igual.

—Todo tiene por supuesto un elevado sentido místico.

—Me contento con la vislumbre.

—Lo irás saboreando más y más, á medida que vayas engolfándote y hundiéndote en los abismos de la mente divina. Ofrézcote el comentario de mano del mismo autor, y escrito en una prosa, que no sé si decirte que aventaja al verso.

—Lo leeré.

—Pero ha de ser con el corazon, más que con los ojos.

—Engolfado dia y noche en ese mundo espiritista, de tanto colorin y tanto fuego de bengala, casi casi te perdono el ser *neo*. Lo siento, pero en fin lo comprendo.

—Si has llegado á comprender la razon de

mi *neismo* no se habrá perdido el tiempo. ¡ Dios sea loado !

—Pero en cambio de tus lecciones, y las que espero, admite un buen consejo.

—De mi mayor enemigo lo recibiria, como el consejo fuese bueno.

—Si no quieres ir á dar en alguna jaula de Zaragoza, que en verdad seria lástima, créeme, estudia matemáticas. Necesitas un contrapeso.

—¡ Oh ! quién me diera alas como de paloma!

—Para estrellarte los sesos.

¡ Buenas son patas !



FIN.

ÍNDICE.

Páginas.

ÍNDICE DE MATERIAS Y NOMBRES.

A

B.

C.

D.

E.

M.

S.

T.

U.

V.

Z.

ENCICLOPEDIA PARA LA JUVENTUD

BIBLIOTECA UNIVERSAL DE CONOCIMIENTOS ÚTILES

OBRAS PUBLICADAS

LA TIERRA, por D. Celso Gomis.—Comprende: *Los primeros tiempos de la Tierra.—Las aguas.—Las llanuras y las montañas.—Los tesoros de la Tierra.—La Atmósfera*,—2.ª edicion.—Un tomo de 334 páginas, ilustrado con 56 grabados.—2'50 ptas. en rústica y 4 pesetas en percalina.

EL CIELO, por el Dr. D. Cayetano Vidal de Valenciano.—Comprende: *El Universo.—El Sol.—Los planetas.—Los cometas*, *las estrellas volantes*, *los aerolitos.—El mundo sideral: las estrellas*, *las nebulosas.—Leyes del Universo.*—Un tomo de 464 págs., ilustrado con 100 grabados.—3'50 ptas. en rústica y 5 en percalina.

PANORAMA ZOOLÓGICO, por D. Joaquin M.º Salvañá.—Comprende: *El hombre.—Los mamíferos*, 1.ª y 2.ª parte. — *Las aves.—Los reptiles y los peces.—Los insectos.—Los crustáceos*, *anélidos*, *moluscos y zoófitos.*—Un tomo de 470 páginas, ilustrado con 220 grabados.—3'50 ptas. en rústica y 5 en percalina.

LAS PLANTAS, por D. Celso Gomis.—Comprende: *Los bosques.—Una ladera.—Cruzando prados.—En plena campiña.—Entre flores, frutas y legumbres.—De sobremesa ó los ultramarinos.*— Un tomo de 418 páginas, ilustrado con 110 grabados.—3 ptas. en rústica y 4'50 cénts. en percalina.

BIOGRAFÍA UNIVERSAL.—Galería de hombres célebres, por *Fernan Caballero, Vidal de Valenciano*, *Navarro*, *Lopez Catalan*, *Gomis y Bastinos.* 2.ª edicion.—Un tomo de 512 páginas, ilustrado con 160 grabados.—5 ptas. en percalina.

LAS PRIMERAS NECESIDADES DEL HOMBRE.—Comprende: *Los Alimentos*, por el Dr. Ronquillo; *El Vestido*, por Manjarrés; *Luz y Calor*, por Casas y Barbosa; *La Locomocion*, por Baró.—Un tomo de 300 páginas, ilustrado con 72 grabados.—2 ptas. en rústica y 3'50 cénts. en percalina.

LA HABITACION.—Cartas á una señorita sobre la morada humana, y acerca los *muebles*, *tapices*, *armas*, *joyas y cerámica*, por D. Francisco Miquel y Badia.—Se han publicado dos cuadernos, que comprenden 350 páginas, ilustrados con 87 grabados, y está en prensa el 3.º y último, que irá ilustrado con 50 grabados.—Cada cuaderno de los publicados, en rústica, 2 ptas.

DIÁLOGOS LITERARIOS, (*Retórica y Poética*) por el Dr. D. José Coll y Vehí.—2.ª edicion, con un prólogo por D. Marcelino Menendez Pelâyo, la biografía del autor, por D. Teodoro Baró, y sumarios en cada diálogo, por D. Ramon de Campoamor.—Un tomo de 672 páginas.—5 ptas. en rústica y 6'50 cénts. en percalina.

Todas las precedentes obras están esmeradamente impresas con tipos elzevirianos sobre papel satinado, y su encuadernacion en percalina está adornada con ricas planchas alegóricas, en oro y negro.

EN PREPARACION

CUADROS DE LA BIBLIA.—Refundicion de la obra *Escenas Bíblicas*, por su autor Rdo. Dr. Don José Ildefonso Gatell, Pbro.

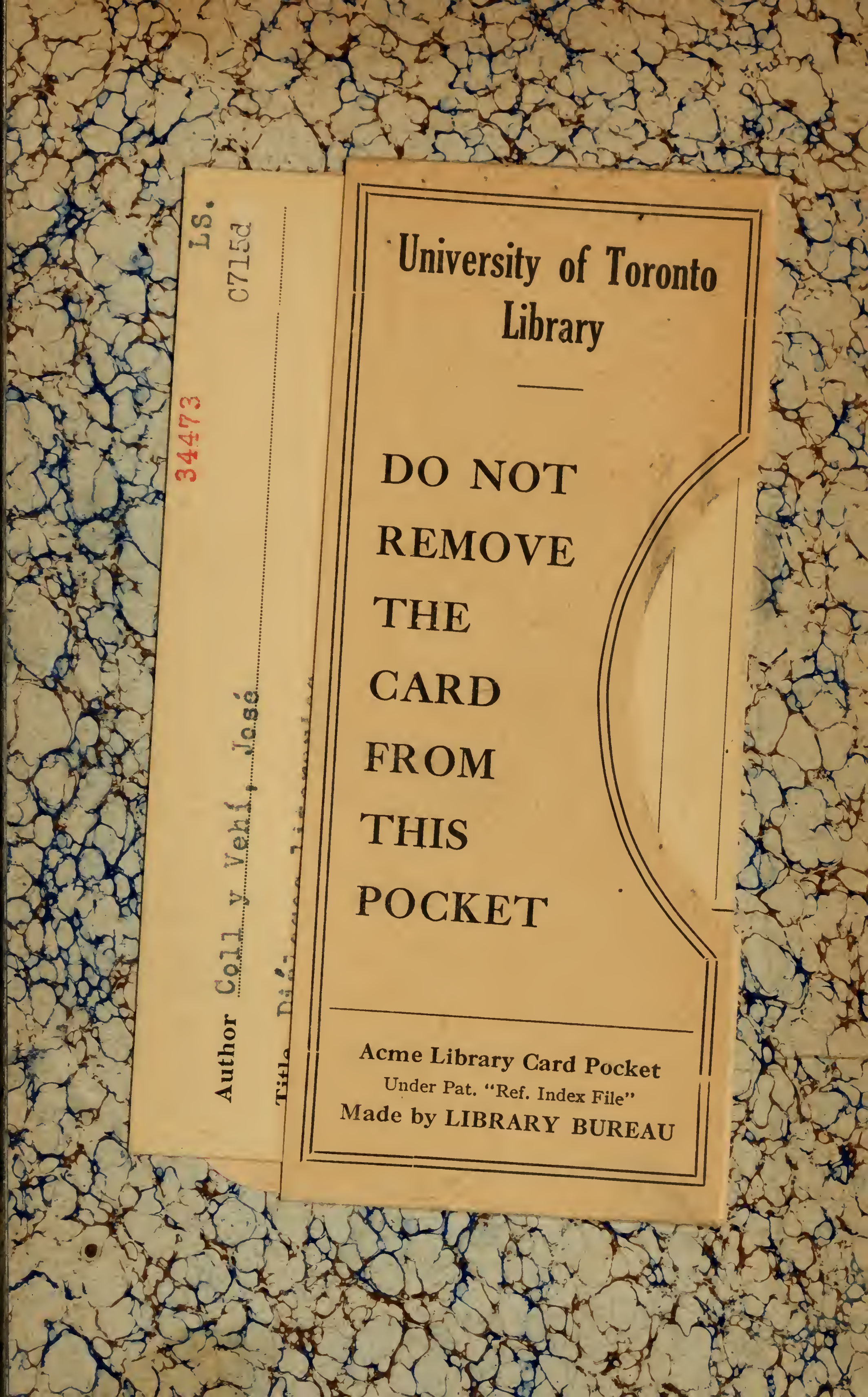
LA CIVILIZACION Á TRAVÉS DE LA HISTORIA.—*Geografía é Historia pintorescas*, por Don Julian de Vargas.

Ambas irán profusamente ilustradas.

Juan y Antonio Bastinos, editores

BARCELONA




University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU
LS.
C715d
34473
Author Coll y Vehí, José
Title

